This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Revue Celt. Revue critique 1869. No. 31. p. 65—69.

600093595.

PROLEGOMENA

ZU

AESCHYLUS TRAGÖDIEN.

VON

R. WESTPHAL.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1869.

293. e. 165.

Vorwort.

Was ich hier über die Oekonomie der Aeschyleischen Dramen der Oeffentlichkeit übergebe, wurde zum grössten Theil schon in den Jahren 58 und 59 niedergeschrieben und vieles davon ist in der Fassung, die ich ihm dort gegeben, unverändert beibehalten. Leicht könnte die Herausgabe als eine verspätete erscheinen, denn namentlich wird für viele Leser dieses Buches die hier dargelegte Compositionsmanier, die Aeschylus in Uebereinstimmung mit seinem Zeitgenossen Pindar für die stoffliche Anordnung seiner Cantica befolgt, als etwas keineswegs Neues erscheinen, theils in Folge der Andeutungen, die ich in meiner Bearbeitung des Catull bei Erklärung des Enkomion an Allius nicht unterdrücken durfte, theils aber und wohl noch mehr durch mündliche Tradition aus den von mir in jenen Jahren gehaltenen Vorlesungen. Ich selber aber mochte die eingehende Darstellung dieses Gegenstandes und anderer damit zusammenhängenden Resultate meiner Aeschyleischen Studien nicht eher dem Publicum darlegen, als bis ein längerer Zeitraum nach der Abfassung derselben verflossen war, in welchem ich wiederholt und immer wieder von neuem jenen Gegenstand der unparteiischen und nachsichtslosen Selbstprüfung unterwerfen konnte, — *nonam post denique messem quam coepta est nonamque edita post hiemem.* Was ich so lange zurückgehalten, glaube ich jetzt mit gutem Gewissen den Mitforschern zu gleich unparteiischer Prüfung und Weiterbildung überlassen zu dürfen. Den ersten Anfang der Untersuchung bildete für mich die Stelle des Pollux über die

Siebentheiligkeit des Terpandrischen Nomos, für die ich bereits im Jahre 1854 bei meinen ersten Studien des Plutarchischen Dialoges über die Musik die auch in der vorliegenden Schrift beibehaltene Deutung fand; erst drei Jahre später konnte ich erkennen, dass wenigstens zwei Pindarische Epinikien, das zehnte und erste pythische, in jener Terpandrischen Weise gegliedert sind, und hatte diese Entdeckung zu jener Zeit bei der Breslauer Philologenversammlung mitzutheilen Gelegenheit; — wiederum verflossen einige Jahre bis ich inne ward, dass auch alle übrigen der umfangreicheren Gedichte Pindars und eben so auch alle nicht unter Hemichorien zu vertheilende Chorlieder des Aeschylus nach derselben Norm gedichtet sind. So darf ich wohl sagen, dass ich keineswegs dem Aeschylus oder Pindar ein etwa vorher ausgedachtes Schema aufzudringen gesucht habe: — ungesucht und gleichsam von selber ergab es sich mir, wo ich mich näher mit ihrer Interpretation zu beschäftigen hatte, dass jene alte von Pollux überlieferte Kunstnorm nicht bloss für den kitharodischen Nomos, sondern auch wenigstens den Grundzügen nach für die Pindarische und Aeschyleische Lyrik volle Geltung hat.

Dass ich in diesem Buche neben Aeschylus zugleich auch Pindar zu berücksichtigen hatte, wird nach dem eben Gesagten als etwas Unerlässliches erscheinen: bietet doch der Epinikiendichter überall in dieser Beziehung die genaue Parallele zu den grösseren Cantica unseres Tragikers, und diese Parallele wird hier um so wichtiger, weil die Zahl der hier in Frage kommenden Aeschyleischen Gesänge eine verhältnissmässig nur geringe ist und erst durch die ungleich zahlreicheren Gegenbilder der Pindarischen Lyrik ihr volles Licht erhalten kann. Wenn nun diejenigen, welche gern das ästhetische Moment in der überlieferten Litteratur der Alten hervorheben, mit meiner Entdeckung um deswillen unzufrieden sind, weil zwei zu den originellsten Geistern gerechnete Dichter eine überall gleichförmige, ja schablonenmässige Manier der Anordnung für ihre lyrischen Dichtungen befolgt und sich hiermit der individuellen Freiheit entäussert haben sollen, so kann ich nur sagen, dass auch ich bei meiner Entdeckung für längere Zeit einer gewissen Missstimmung nicht Herr werden konnte. Scheint nicht die Bedeutung, die wir sonst der Pindarischen und namentlich der Aeschyleischen Kunst

so gern zugestehen, durch ihr nahezu sklavenmässiges Festhalten eines immer von neuem wiederholten Schemas in hohem Grade verringert zu werden? Ist es nicht eine ähnliche geistlose Form der Gliederung wie diejenige, welche die Schule in den Chrien dem noch nicht herangereiften Schüler vorzuschreiben pflegte?

Und doch mag keiner in Abrede stellen, dass auch sonst die alte Kunst sich in bestimmte, constant wiederholte Formen einzuzwängen keine Scheu trägt. Hat nicht auch Aristophanes, den wir wie keinen andern die Freiheit poetischer Gestaltung bis an die äusserste Grenze des Möglichen ausdehnen sehen, in seinen Parabasen ein ganz stereotypes Schema festgehalten? und so nicht bloss Aristophanes, sondern die ganze ältere Schule der attischen Komödie? Wer aber möchte dieser Dichtungsart die Parabasenform zum Vorwurf machen? Hat nicht in noch höherem Grade die höchste Blüthezeit der antiken Plastik das Princip gleichmässiger Anordnung bis ins Kleinste festgehalten? Wer von den Beschauern des Parthenon-Frieses ist im Stande, die Symmetrie, in welcher die zahlreichen Figurengruppen an den entgegengesetzten Wänden einander gegenübergestellt sind, zu überschauen? Und doch hat Phidias, oder wer von seinen Schülern das herrliche Werk ausgeführt, sich über diese mikrologische Responsion der einzelnen Partieen nicht hinwegsetzen können.

Aber selbst unserer modernen Kunst fehlt es nicht an analogen Fällen, wo eine an sich keineswegs nothwendig erscheinende Form der Gliederung festgehalten zu werden pflegt. Wie hat sich die erst am Ende des vorigen Jahrhunderts entstandene Sonatenform in alle Werke der höheren Instrumentalmusik ungehindert Eingang zu verschaffen gewusst! Der Componist erkennt darin freilich eine Art von Fessel, aber es ist ihm diese Form lieb geworden und nur selten fühlt er Veranlassung, davon abzuweichen. Noch auffallender kann eine andere zur unverbrüchlichen Norm gewordene Eigenthümlichkeit in unserer modernen Musik erscheinen, dass nämlich auch das umfangreichste Tonwerk in derselben Transpositionsscala abschliesst, in der es seinen Anfang genommen hat, obwohl der Zuhörer nach der Aufeinanderfolge der verschiedenen Scenen und der durch Pausen unterbrochenen Acte sich dieser Gleichheit zwischen Anfang und Ende

nicht mehr bewusst ist, und selbst wenn er dies sein sollte, mit einem von dem Anfange abweichenden Schlusse sich eben so sehr befreunden würde.

Aehnlich wie mit dieser musikalischen Kunstform ist es mit der Kunst der Aeschyleischen und der Pindarischen Lyrik. Abgesehen von dem, was etwa als ein subjectiv gehaltenes Proömium oder als Epilog ausserhalb des Ganges des eigentlichen Gedichtes steht, entspricht sich dem stofflichen Inhalte nach der Anfangs- und Schlusstheil, zwischen die die eigentliche Hauptpartie in die Mitte gestellt ist; dazu treten noch die den Haupttheil mit den umgebenden Partieen vermittelnden Zwischenlieder, die aber keineswegs von den alten Dichtern für immer nothwendig gehalten werden. Wir können das in der That einen schablonenmässigen Schematismus nennen, aber der gottbegnadete Dichter des Alterthums fügt sich dieser strengen Forderung der stofflichen Eintheilung eben so gern, wie der moderne Componist der stereotyp gewordenen Sonatenform, ohne dass er Gefahr läuft, unter dieser Fessel die poetische Freiheit erdrücken zu lassen. Wir müssen gestehen, dass gerade diejenigen Cantica des Aeschylus dem poetischen Inhalte nach die vollendetsten sind, welche dieser aus der alten Zeit des hieratischen Nomos entstammenden Regel Rechnung tragen. Die übrigen Cantica, in denen sich Aeschylus in einer freieren Form bewegt, scheinen es weniger auf eine poetische als vielmehr auf eine musikalische Bedeutung abgesehen zu haben. Es sind dies Gesänge, die nach der Weise des volksmässigen θρῆνος abwechselnd von Halbchören oder auch von Halbchören und Solosängern der Bühne vorgetragen wurden und in ihrem Inhalte und ihrer Diction gar nicht so weit von den effectreichen Stellen unserer heutigen Opernlibrettos abstehen. Die Texteszertheilung dieser hier zuletzt genannten Arten von Aeschyleischen Cantica ist für das Verständniss wohl nicht minder wichtig als bei den vom ganzen Chore gesungenen die Festhaltung der Terpandrischen Anordnung, und die vorliegende Schrift hat daher die Scheidung der διχορίαι ebenso stark betonen zu müssen geglaubt. Was hier von Früheren, z. B. in der speciell diesem Punkte gewidmeten Schrift von Bamberger gesagt ist, kann meiner Darstellung gegenüber allerdings immer noch ein historisches Interesse haben, doch bei der Kürze der Schrift,

die ich mir von Anfang an zur Regel machte, brauchte ich dagegen ebenso wenig wie etwa gegen die von Dissen versuchten Nachweise der stofflichen Gliederung in den einzelnen Pindarischen Epinikien zu polemisiren.

Eine unerlässliche Bedingung aber für eine erfolgreiche Arbeit war für mich eine sorgfältige Scheidung der einzelnen Theile, in welche das antike und vor allem das Aeschyleische Drama nach den Angaben der Alten zerfällt. Hier war ich durch die Forschungen zahlreicher Vorgänger unterstützt. Vielleicht wird es denselben gar auffallend erscheinen, dass ich von den über diesen Punkt uns vorliegenden Berichten der Alten gerade denjenigen zur Grundlage gemacht, den sie fast alle als ungenügend oder gar als unrichtig bei Seite lassen zu müssen geglaubt haben. Es ist dies der Bericht, der sich im 12. Capitel der Aristotelischen Poetik findet. Ein Hauptgrund, weswegen man in neuerer Zeit lieber den späteren Grammatikern gefolgt ist, scheint darin zu liegen, dass man jene Aristotelischen Angaben über die Oekonomie der Tragödie auf die früheste Zeit der tragischen Kunst beziehen zu müssen geglaubt hat. Mit dieser Ansicht lässt sich nun freilich vieles einzelne von dem in der Poetik Ueberlieferten nicht in Einklang bringen und das, was Tzetzes sagt, scheint hier in manchen Fällen besser zu conveniren. Ich denke aber, dass, wenn wir die bisher geltend gewordene Auffassung geradezu umkehren und die Angaben der Poetik zunächst von der neueren und neuesten Tragödie verstehen, dass dann alles nicht nur richtig und zulässig erscheinen wird, sondern dass wir dann diese kurze Darstellung sogar in ihrer präcisen und mit wenigem vieles sagenden Ausdrucksweise des Aristoteles in keiner Weise unwürdig finden werden.

Gilt aber das, was Aristoteles über die Theile der Tragödie sagt, zunächst nur von den Stücken der Euripideischen und nacheuripideischen Zeit, so hat es dennoch auch für das Aeschyleische Drama eine nicht minder hohe Wichtigkeit, denn in ihren fundamentalen Partieen ist die Oekonomie der Tragödie der späteren Zeit dieselbe geblieben wie zur Zeit des Aeschylus und Phrynichus, so viel neues auch hinzugekommen und so viel von den der älteren Zeit angehörigen Formen auch aufgegeben sein mag.

Alles was wir sonst über diesen Gegenstand überliefert bekommen haben, ist in den Abhandlungen, welche der Byzantiner Johannes Tzetzes im 12. Jahrh. aus älteren Quellen compilirt hat, zusammengefasst. Wir besitzen von ihm zwei solcher Abhandlungen περὶ τραγικῆς ποιήσεως, die eine spätere im 18-silbigen Verse der Byzantiner, die andere kürzere und ältere in prosaischer Form. Auch über die Komödie hat Tzetzes mehrere Abhandlungen niedergeschrieben, drei prosaische und eine versificirte; wir haben in diesen beiderseitigen Darstellungen ihrem Ursprunge nach eine Art von Einleitung zu erblicken, welche Tzetzes für seine Ausgaben von Komödien und Tragödien bestimmt hat.

Da ich in der Schrift selber mich hauptsächlich an die Angaben der Poetik gehalten habe, so möchte eine zusammenhängende Besprechung der Tzetzianischen Ueberlieferung und der mit ihr im Einklange stehenden sonstigen Nachrichten an dieser Stelle als angemessen erscheinen:

Die versificirte Abhandlung zerfällt in vier Capitel. In dem 4. gibt Tzetzes seine eigene Ansicht über diesen Gegenstand — es ist eine durchaus werthlose Partie, ganz und gar ein Werk byzantinischer Barbarei, wo das Verständniss von der Anordnung der alten Tragödie durchaus abhanden gekommen ist. — In den drei vorausgehenden Capiteln trägt er vor, was die ihm überkommenen älteren Nachrichten über diesen Gegenstand enthalten. Alle diese Gewährsmänner sieht der byzantinische Uebermuth des Tzetzes als völlig werthlos an, die das Wahre und Unwahre ordnungslos und kenntnisslos durcheinandermischen, dennoch aber lässt Tzetzes nur zu deutlich erkennen, dass es ihm mit diesen harten Urtheilen nicht Ernst sein kann, denn für einen Byzantiner ist er in der Recapitulation dessen, was jene älteren Vorgänger gesagt haben, sorgsam genug. Im 2. Capitel trägt er die Ansicht des Eukleides vor, im 3. Capitel die eines jüngeren, sichtlich erst byzantinischen und wohl dem 8. Jahrh. angehörenden Grammatikers. Dies 3. Capitel steht in der Bedeutung seines Inhaltes nicht weit von dem ab, was Tzetzes selbst im Schlusskapitel vorbringt. Immerhin beachtenswerth aber sind die im 2. Capitel enthaltenen Compilationen aus Eukleides. Das bei weitem wichtigste aber ist, was das 1. Capitel der Tzetzianischen Schrift uns darbietet. Der unbe-

kannte Grammatiker, den er hier compilirt, theilt die Partieen der Tragödie zunächst in die scenischen und in die chorischen (v. 10 εἰς σκηνικόν τε καὶ χοροῦ δὲ τὸν τρόπον). In zweiter Kategorie kann sowohl das σκηνικόν wie das χορικόν entweder eine ᾠδή oder eine λέξις, ein musikalischer oder declamatorischer Vortrag sein, wobei wir v. 12 wahrscheinlich statt des handschriftlich Ueberlieferten und vielleicht von Tzetzes selbst aus seiner Quelle falsch excerpirten ᾠδὴν πρὸς αὐτήν die Lesart ᾠδὴν πρὸς αὐλόν herzustellen haben. Das σκηνικόν, sagt Tzetzes gehört nicht immer der λέξις an, „ὑποκριτὴς ᾄδει γὰρ ἔν τινι χρόνῳ (v. 13), und umgekehrt ist auch die Chorpartie bisweilen eine λέξις, „χοροῦ λαλοῦντος ἃ λαλεῖν θέλει" (v. 14).

Die λέξις erscheint nun weiter nach Tzetzes entweder in der Form der μέτρα oder der περίοδοι. Zu den ersteren gehören die in Iamben und Trochäen gehaltenen dialogischen Verse, zu den περίοδοι die Anapäste. Fälschlich lesen wir v. 18 ἰαμβικοὺς δὲ καὶ ἀναπαίστους ἄθρει: es muss statt dessen heissen περιόδους δὲ — —. Im weiteren Fortgange führt unser Anonymus zunächst die vorwiegend der Bühne zukommenden Partieen auf: πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος und σκηνικὴ ᾠδή, die ersteren drei die declamatorischen, die letztere die melische Partie des σκηνικόν. Was nun als Definition der ersten dieser 3 Theile aufgeführt wird, ist ganz und gar den Angaben, die wir in der Aristotelischen Poetik darüber finden, entlehnt, nur dass Tzetzes v. 23 bei der Definition des ἐπεισόδιον aus Missverständniss seiner Quellen den Ausdruck des Aristoteles: μεταξὺ χορῶν δύο durch ein πλὴν μελῶν verunstaltet, wie er dies auch in der analogen Stelle seines Aufsatzes περὶ κωμικῆς ποιήσεως gethan. Abweichend aber von Aristoteles ist dies, dass an die drei genannten Theile sofort die σκηνικὴ ᾠδή angereiht wird, die in der Poetik in einem andern Zusammenhange genannt wird. Interessanter und lehrreicher ist die Darstellung, die im 1. Capitel des Tzetzes von den Theilen des χορικόν gegeben wird. Es werden deren fünf angenommen: πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομμός, ἔξοδος. Dies weicht augenscheinlich von Aristoteles ab, aber genau die nämlichen fünf Theile und noch dazu in derselben Ordnung überliefert Pollux IV, 53 hinter τραγῳδία; nämlich πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομματικά, ἔξοδος. Der anonyme

Grammatiker, welcher dieser Tzetzianischen Darstellung zu Grunde liegt, gehört demnach mindestens noch dem 1. Jahrhundert der Kaiserzeit an, denn sicherlich ist es derselbe, der auch jenem Berichte des Pollux zu Grunde liegt. Was nun die Definition dieser Theile anbelangt, so hält Tzetzes, wo es möglich ist, ein trichotomisches Verfahren ein, denn bei jedem einzelnen Theile gibt er an erster Stelle die Definition des Grammatikers, von dem das in Capitel 1 zu Grunde gelegte System der 5 μέρη χορικά herrührt. Dazu fügt er an zweiter Stelle, was die Poetik über das betreffende μέρος τραγῳδίας angibt. Und endlich wird an dritter und letzter Stelle noch die Definition des Eukleides hinzugefügt, desselben Eukleides, den, wie schon oben bemerkt, das 2. Capitel der Tzetzianischen Abhandlung vollständig und ohne Zusätze vorführt. Auch da, wo weder der auch dem Pollux vorliegende anonyme Grammatiker noch die Aristotelische Poetik eine Ausbeute gibt, wird dennoch auch hier Eukleides der Vollständigkeit wegen herbeigezogen, wie dies bei der ἐπιπάροδος und bei der ὑπόρχησις der Fall ist.

Die ἐπιπάροδος nennt bloss Eukleides. Aber Eukleides redet, wie Tzetzes ausdrücklich bemerkt, nicht von der ἐμμέλεια, sondern statt deren von der ὑπόρχησις, welche Tzetzes mit der Emmeleia zu combiniren sucht. E. v. Leutsch und andere Forscher haben auf Grund dieser Ueberlieferung des Eukleides neben πάροδος und στάσιμον noch ein besonderes μέρος τραγῳδίας annehmen zu müssen geglaubt — das vermeintliche ὑπόρχημα —; der genaue Vergleich der alten Ueberlieferung zeigt, dass ein solches μέρος nichts anderes als die byzantinische Weisheit des Johannes Tzetzes zu ihrem Fundamente hat.

Sollen wir uns darüber Rechenschaft geben, in welcher Weise unser Byzantiner in seinem ersten Capitel die Angaben des uns nicht genannten Grammatikers compilirt hat, so ergibt der Vergleich der einzelnen Elemente der Tzetzianischen Abhandlung die Thatsache, dass der dem Pollux vorliegende Grammatiker, wo er von den Theilen der scenischen Tragödie redet, die Nachrichten unseres Grammatikers wenigstens in der Urquelle vor sich gehabt hat. Derselbe Grammatiker ist aber auch der nämliche Autor, der zu demjenigen, was er uns

als Resultat seiner eigenen Forschung durch Tzetzes überliefert, zugleich die in der Aristotelischen Poetik überlieferten Definitionen in einer ihm passend erscheinenden Weise verwandt hat. Dies ist die Ueberlieferung, die, wie es scheint, Tzetzes vor Augen hatte. Er selber ist es, der damit die Vergleichung der Eukleideischen Stellen verbindet, und es wird gewiss die Bedeutung unseres anonymen Grammatikers nur erhöhen können, wenn der Niederschlag Eukleideischen Wissens mit dem seinigen verglichen wird.

ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΤΖΕΤΖΟΥ ΠΕΡΙ ΤΡΑΓΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΕΩΣ.

Cap. I.

Ἄκουε λοιπὸν καὶ τὰ τῆς τραγῳδίας
πόνοις περισσοῖς πρὶν ἐμοὶ συνηγμένα,
ἐξ ὧν ὁ Εὐκλείδης τε καὶ λοιποὶ πόσοι
ἔγραψαν, ἄνδρες ἐν λόγοις διηρμένοι.
Τραγῳδία τίς ἐστι πρὶν μαθὼν ἔγνως
καὶ πῶς ἐφευρέθη τε καὶ διδασκάλους,
κλῆσιν ὁμοῦ πράξεις τε πῶς λύει βίων·
νόει διαιρέσεις δὲ νῦν τραγῳδίας.
Κατὰ τύπον πρῶτον μὲν εἰς μέρη δύο
εἰς σκηνικόν τε καὶ χοροῦ δὲ τὸν τρόπον.
Ἕκαστον αὐτῶν αὖ διαιρεῖσθαι νόει,
ᾠδὴν πρὸς αὐλόν, ἀλλὰ καὶ λέξιν λέγω.
Ὑποκριτὴς ᾄδει γὰρ ἔν τινι χρόνῳ
χοροῦ λαλοῦντος ἃ λαλεῖν θέλει τότε.
Ἡ λέξις αὖ δίχασμα διπλοῦν λαμβάνει,
ὡς πρὸς μέτρον δὲ καὶ σὺν αὐτῷ περιόδους.
Μέτρον τροχαίους σὺν ἰάμβοις μοι νόει·
περιόδους δὲ καὶ ἀναπαίστους ἄθρει.
Τομὴν τὸ μέτρον καὶ διαίρεσιν φέρει
προλόγους, ἐπεισόδια καὶ ἔξοδόν γε.

Σκηνικόν.

Πρόλογος.

Πρόλογός ἐστι μέχρι χοροῦ εἰσόδου.

Poet. Ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου.

Ἐπεισόδιον.

Ἐπεισόδιός ἐστιν ὡς καὶ προέφην
λόγος μεταξὺ πλὴν μελῶν χορῶν δύο

Poet. Ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὁλῶν χορικῶν μελῶν.

Ἔξοδος.

Ἡ δ' ἔξοδός τις τυγχάνει χοροῦ λόγος
μεθ' ὃν χοροῖς οὐκ ἔστι τε λέγειν μέρος.

Poet. Ἔξοδος δὲ μέρος ὅλος τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.

Ἡ λέξις οὕτω τὴν διαίρεσιν φέρει
τὰ ἃ διῃρέθη τε λέξεως λέγω.

Σκηνικὴ ᾠδή.

Τὴν σκηνικὴν ἄτμητον ᾠδήν μοι νόει.

Tzetz. 2, 120 Τὸ σκηνικὸν δὲ τυγχάνειν εἶναι νόει· ὑποκριτοῦ πρόσωπον ἂν ᾠδὴν λέγῃ.

Tzetz. Pros. Σκηνικὸς δέ ἐστιν ὅτε τῶν ὑποκριτῶν εἷς εἰς ᾠδὴν φέρεται.

Τοῦ χοροῦ.

Τὴν τοῦ χοροῦ δὲ πενταχῇ τετμημένην.
Τῶν τμημάτων κλήσεις πάροδος, στάσιμον,
ἥ τ' ἐμμέλεια, κομμός, ἔξοδος μέτα.

Poll. 4, 53 κωμῳδία· τραγῳδία· πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομματικά, ἔξοδος. εὐκτικά. ἐμβατήριον.

Ἐπὶ τὸ πλεῖστον εἶχε μὲν οὕτως τάδε,
καιροῖς μετετρέποντο δ' αἱ τάξεις πότε.
ἕκαστον αὐτῶν ἀκριβῶς δέ μοι μάθε.

Πάροδος, Ἐπιπάροδος.

α.

Ἡ πάροδος μὲν τοῖς θεαταῖς δεικνύει,
δι' ἣν ἀφορμὴν ἡ χοροῦ κοινωνία
ἐγγίνεται πῶς εἰς τὸ δράματος πάθος.

Argum. Pers. (= schol. Poet.) Τῶν δὲ χορικῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὡς ὅτε λέγει δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν ὡς τὸ „Τύριον οἶδμα λιποῦσα".

Schol. Vesp. 270. Τῶν γὰρ χορικῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὡς τὸ „ἀέναοι νεφέλαι ἀρθῶμεν φανεραί" καὶ τὸ προειρημένον ἐνταῦθα „χωρεῖ, πρόβαιν' ἐρρωμένως".

β.

Ἄλλου (!) χοροῦ λέξις δὲ πρώτη τυγχάνει.

Poet. χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ.

γ.

Ὠιδὴν ὁ Εὐκλείδης δὲ λέξιν οὐ λέγει,
ᾠδὴν χοροῦ πρωτίστην αὐταῖς εἰσόδοις,
ὡς „σίγα σίγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης",
ταυτὸν τάχα λέγοντες ἐν πολλοῖς λόγοις.

Tzetz. 2, 108 Πάροδος ᾠδὴ χοροῦ ἅμα εἰσόδῳ
ὥσπερ τὸ „σίγα λευκὸν εἶδος ἀρβύλης.

Tzetz. Pros. Πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ γινομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ „σίγα σίγα λευκὸν ἀρβύλης" καὶ ἐν Ἀλκμαίωνι τῷ διὰ Κορίνθου . . .

Schol. Phoen. 202 Πάροδός ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ᾀδομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ ὡς τὸ „σίγα σίγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης".

Μετὰ πάροδον [Εὐκλείδης] ἐπιπάροδον λέγει,
ἄλλου χοροῦ δ' ἔλευσιν αὐτήν μοι λέγει,
χοροῦ μετ' ἐξέλευσιν ὃς πρὶν ἦν λέγων.

Tzetz. 2, 110 Ἐπιπάροδος χοροῦ ἔλευσις ἄλλου
μετ' ἐξέλευσιν τοῦ χοροῦ τοῦ πρὶν λέγω.

Tzetz. Pros. Ἐπιπάροδος δέ ἐστιν ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνεῖται τοῦ προτέρου παρελθόντος.

Στάσιμον.

α.

Ἔγνως μὲν αὐτὰ στάσιμον δέ μοι μάθε·
μετ' εἴσοδον μὲν ἔσχε τὴν τάξιν φέρειν
ἔστ' ἂν τὸ πρῶτον ἐπεισόδιον δρᾶται.
τῷ δράματι δ' οὔπω τι τῶν σκυλμῶν μέρος,
εἴτουν ἀξιόχρεων μετ' αὐτῶν πάθος.

Arg. Pers. Τὰ δὲ στάσιμα ὡς ὅτε ἵσταται καὶ ἄρχεται τῆς συμφορᾶς (θρηνῳδίας schol. Poet.) τοῦ δράματος.

Schol. Vesp. 270. Τὰ δὲ στάσιμα ὡς τὸ παρὸν (πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ Φιλοκλέωνος στάντες οἱ τοῦ χοροῦ τὸ στάσιμον ᾄδουσι μέλος v. 270) καὶ παρ' Αἰσχύλῳ „στένω σε τὰς οὐλομένας τύχας Προμηθεῦ. [τὰ δὲ προῳδικά, τὰ δὲ μεσῳδικά, τὰ δὲ ἐπῳδικά].

Schol. Phoen. 202. "Οταν ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος ἀνῆκον τῇ ὑποθέσει ἀκίνητος μένων στάσιμον καλεῖται τὸ ᾆσμα. Etym. m. 725, 2. Στάσιμον τὸ μέλος τοῦ χοροῦ. ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον διατίθηταί τι ἀκίνητος μένων πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀν(ῆκον ἂν) εἰκότως στάσιμον λέγοιτο.

Schol. Ran. 1280 Στάσιμον μέλος ὃ ᾄδουσιν ἱστάμενοι οἱ χορευταί. Suid. s. h. v. Στάσιμον εἶδος μέλους ὅπερ ἱστάμενοι ᾖδον οἱ χορευταί.

Schol. Trach. 216 Τὸ γὰρ μελῳδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀχοῦνται.

β.

Ἄλλοι δὲ στάσιμόν φασι χοροῦ μέρος
πλὴν ἀναπαίστου καὶ τροχαίου τῶν μέτρων.

Poet. Στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου.

γ.

Πάλιν ὁ Εὐκλείδης δέ φησιν ὧδέ πως·
ὅταν χορὸς στάς τι κατάρχεται λέγειν
ὡς δράματι μὲν υἱοῦ Θήσεως γράφει·
„Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ στάζουσα πέτρα“
καὶ ταῦτα πολλοῖς ἐντελοῦσι τοῖς λόγοις.

Tzetz. 2, 112 Ὅταν χορὸς στὰς ἐμπαράδῃ μέλος
ὡς „Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ λέγεται στάζειν“,
στάσιμον μέρος εἴληχε κλῆσιν φέρειν.

Tzetz. Pros. Στάσιμος δὲ ὅταν χρὴ λέγειν στάσιμον ὡς ἐν τῷ Ἱππολύτῳ Εὐριπίδης Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ πέτρα λέγεται.

Ἐμμέλεια. Ὑπόρχησις.

α.

Τὴν ἐμμέλειαν τοιγαροῦν μοι λεκτέον·
ἤδη προκοπτούσης δὲ τῆς τραγῳδίας
τὴν ἐμμέλειαν ἦδον ᾠδῆς τι μέρος.

γ.

τὴν ἣν ὁ Εὐκλείδης μὲν οὐδαμῶς γράφει.

Tzetz. 2, 115 Ἐμμέλειαν δ' οὗτος ὑπόρχησιν λέγει,
ᾠδὴν χοροῦ τελοῦσαν ὀρχησμοῦ μέτα·
ἢ μᾶλλον πρέπει δράμασι τῶν σατύρων,
οὗτοι σὺν ὀρχήσει γὰρ ἦδον τῷ πάλαι.

Tzetz. Pros. Ὑπόρχημα [ἐπὰν ὁ χορηγὸς ᾠδαρχεῖν λέγεται. τὸ] δ' ἂν εἴη μᾶλλον τῶν σατύρων, ἐκεῖνοι γὰρ ᾄδοντες ἅμα καὶ ὀρχοῦνται.

Κομμός.

α.

Μετ' ἐμμέλειαν κομμὸς ἦν λελεγμένος
ἀκμὴν πρὸς αὐτὴν ἠρμένης τραγῳδίας·
οὗτος δ' ὁ κομμὸς τοῦ χοροῦ τελῶν μέρος
ὑποκριταῖς ἦν ὡς πολὺ συνηγμένος·
κομμὸς δὲ θρήνου πενθικώτερον πλέον·
ὁ θρῆνος δ' ἐστὶν ἠρεμέστερον μέρος.

Argum. Pers. Τὰ δὲ κομματικὰ ὅτι λοιπὸν ἐν θρήνῳ γίνεται.

β.

Κομμὸν πάλιν ἄλλος δέ τις θρῆνον λέγει,
κοινὸν χοροῦ σκηνῆς τε τυγχάνειν λέγων.
Καὶ τἄλλα ταῦτα τί πλατύνομεν λόγους;

Poet. Κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

γ.

Tzetz. 2, 119 Ἡ δ' ἐξ ἀμοιβῆς πρὸς λόγους ἐστὶ λόγος.
Tzetz. Pros. Ἀμοιβαῖον δέ ἐστι τὸ πρὸ(ς) λόγον ἐξ ἀμοιβῆς λεγόμενον, ἐπὰν ὁ χορηγὸς ᾠδαρχεῖν λέγεται).

Ἔξοδος.

α'.

Τὰ τέσσαρα νῦν τοῦ χοροῦ μαθὼν μέρη,
τὴν ἔξοδον τὸ πέμπτον ἀκροῦ μέρος,
ὅπερ μετ' ἐμμέλειάν ἐστιν εἰς τέλος·
τραγῳδίας δ' ὄρχησις αὕτη τυγχάνει.

Schol. Vesp. 202. Τὰ δὲ ἐξοδικὰ ἢ ὑπορχητικὰ ἅπερ ἐπὶ τῇ ἐξόδῳ τοῦ δράματος ᾄδεται ὡς ἐν τῷ τοῦ Πλούτου δράματι τὸ „οὐκέτι νῦν γ' εἰκὸς μέλλειν . . . ᾄδοντες ἕπεσθαι (1298).

Cap. II.

Μέρη τὰ πρῶτα τῆς τραγῳδίας ἔγνως,
τὸν σκηνικόν τε καὶ χοροῦ λέγω τρόπον·
ἄμφω τε τούτων τὴν διπλὴν τομὴν πάλιν
ᾠδὴν πρὸς αὐτήν, ἀλλὰ καὶ λέξιν λέγω,
καὶ τῆς λέξεως μέτρα περίοδόν τε·
καὶ τὴν τομὴν μέτρου δὲ τὴν τριττουμένην,
εἰς πρόλογον, ἐπεισόδιον, ἔξοδον·
ἐπείπερ ἔγνως ἀκριβῶς πάντα τάδε·
ᾠδῆς, χοροῦ τε πενταπλᾶς διαιρέσεις,
ἅπερ μέν εἰσι, πάροδος, στάσιμόν τε,
ἥτ' ἐμμέλειᾱ, κομμός, ἐξόδου μέτα·
ἡ σκηνικὴ γὰρ οὐ διαίρεσιν φέρει·
ἐπείπερ ἔγνως ἀκριβῶς πάντα τάδε,
ἄκουε πάντα νῦν μέρη τραγῳδίας,
ἃ πρὶν ὁ Εὐκλείδης τε καὶ λοιποὶ πόσοι
γράψαντες, ὡς γράφουσι συμπεφυρμένως,
καὶ συνθολοῦσι πάντας ἠκροαμένους,
μέρη λέγοντες ἐννέα πεφυκέναι,
ἄλλα μὲν ἄλλος, ἃ τῶν νῦν μοι λεκτέον·

Καὶ δὴ κατ' Εὐκλείδην μὲν ἀκροῦ τίνα·
πρόλογος, ὁ ἄγγελος, ἐξάγγελός τε·
πάροδος, ἐπιπάροδος, καὶ στάσιμον·
ἕβδομον ὑπορχηματικὸν σὺν τούτοις·
ἀμοιβαῖον ἔπειτα· ταῦτα μὲν οὕτως·
τὸ σκηνικὸν τάττει δὲ πάντων ἐσχάτως.

Τῆς τραγικῆς ποιήσεως εἴδη εἰσὶ ι' πρόλογος, ἄγγελος, ἐξάγγελος, πάροδος, ἐπιπάροδος, στάσιμος, ὑπορ(χη)ματικός, ἀμοιβαῖος, σκηνικός.

Πρῶτον λόγον δὲ τυγχάνειν γίνωσκέ μοι,
τῶν ὧν θέλει λέγειν τις ἐκθέσεις λόγων·

Καὶ πρόλογος μὲν οὖν ἐστι εἰρημένος τὰ γεγονότα ἢ τὰ ἐσόμενα δηλῶν,

ὃς δ' ἂν τὰ ἔξω τοῖς ἔσωθι μηνύει,
εἴληχεν οὗτος ἀγγέλου κλῆσιν φέρειν·
ἐκ δεξιῶν βαίνει δὲ πρὸς λαλὸν μέρος.

Ἄγγελος δὲ ὁ τὰ ἔξω τῆς πόλεως πεπραγμένα τοῖς ἔσω δηλῶν.

Ἐξάγγελος πάλιν δὲ τὴν κλῆσιν φέρει,
τοῖς ἐκτὸς ὅς τις μηνύει τὰ τῶν ἔσω·
διὰ στοᾶς δ' ἔβαινε τῆς λαιᾶς τότε.

Ἐξάγγελος δὲ ὁ τὰ ἔσω τοῖς) ἐκτὸς οἰκίας δηλῶν.

Πάροδος ᾠδὴ χοροῦ ἅμα εἰσόδῳ·
ὥσπερ τὸ „σίγα λευκὸν εἶδος ἀρβύλης."

Πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ γινομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ σίγα σίγα λευκὸν ἀρβύλης καὶ ἐν Ἀλκμαίωνι τῷ διὰ Κορίνθου.

Ἐπιπάροδος χοροῦ ἔλευσις ἄλλου,
μετ' ἐξέλευσιν τοῦ χοροῦ τοῦ πρὶν λέγω.

Ἐπιπάροδος δέ ἐστιν ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνεῖται τοῦ προτέρου παρελθόντος.

Ὅταν χορὸς στὰς δ' ἐμπαράδῃ τι μέλος,
ὡς „Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ λέγεται στάζειν."
Στάσιμον μέρος εἴληχε κλῆσιν φέρειν.

Στάσιμος δὲ ὅταν χρὴ λέγειν στάσιμον ὡς ἐν τῷ Ἱππολύτῳ Εὐριπίδης Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ πέτρα λέγεται.

Ἐμμέλειαν δ' οὗτος ὑπόρχησιν λέγει,
ᾠδὴν χοροῦ τελοῦσαν ὀρχησμοῦ μέτα·
ἡ μᾶλλον πρέπουσα δράμασι τῶν σατύρων·
αὐτοὶ σὺν ὀρχήσει γὰρ ἦδον τῷ πάλαι·

Ὑπόρχημα (ἐπὰν ὁ χορηγὸς ᾠδαρχεῖν λέγεται. Τὸ) δ' ἂν εἴη μᾶλλον τῶν σατύρων· ἐκεῖνοι γὰρ ᾄδοντες ἅμα καὶ ὀρχοῦνται.

Ἡ δ' ἐξ ἀμοιβῆς πρὸς λόγους ἐστὶ λόγος·

Ἀμοιβαῖον δέ ἐστι τὸ πρὸ(ς) λόγον ἐξ ἀμοιβῆς λεγόμενον.

Σκηνικὸς δέ ἐστιν ὅτε τῶν ὑποκριτῶν εἷς εἰς ᾠδὴν φέρεται.

Τὸ σκηνικὸν δὲ τυγχάνειν εἶναι νόει·
ὑποκριτοῦ πρόσωπον ἂν ᾠδὴν λέγῃ·
τραγῳδίας μέρη μὲν Εὐκλείδης τάδε.

Cap. III.

Τραγῳδίας μέρη μὲν Εὐκλείδης τάδε.
ἄλλοι δέκα λέγουσι τῇ κλήσει τάδε,
πρόλογον, ῥῆσιν, ἀμοιβήν, καὶ ἄγγελον,
ἐξάγγελόν τε, σκηνικὴν ᾠδὴν ἅμα,
πρὸς οἷσπερ ἄλλη τῶν μερῶν τετρασμέτρῳ,
κούρισμα, σάλπιγξ καὶ σκοπὸς χοροῦ μέτα·
ἃ πέντε πρὶν ἔγνωκας Εὐκλείδου λόγοις·
πρῶτον λόγον μέν, ἀγγέλους, ἐξαγγέλους·
πρὸς οἷς ἀμοιβὴν σκηνικῆς ᾠδῆς τρόπον.
τὰ πέντε λοιπόν σοι κατ' αὐτοὺς λεκτέον,
τί ῥῆσις ἐστὶ καὶ τὰ λοιπὰ δ' αὖ μέρη·
κούρισμα, σάλπιγξ καὶ σκοπὸς χοροῦ μέτα,
ἅπερ παρειέθησαν Εὐκλείδῃ λόγοις·
καθὼς τὰ Εὐκλείδου μὲν αὐτῶν τοῖς λόγοις,
ἄκουε λοιπὸν τῶν μερῶν τὴν πεντάδα·
ῥῆσις λόγος τίς ἐστιν ἐξηγημάτων,
ὑποκριτοῦ λέγοντος ὡς πρὸς τοὺς ὄχλους·
ὡς ἔστι τοῦτο τοῖς Εὐριπίδου λόγοις·
„τὰ μὲν πυλωρῶν κλεῖθρα μ' εἰσεδέξατο."
κούρισμα δ' ᾠδὴ συμφορᾶς πληρεστάτη,
ταύτην ᾀδόντων τὰς τρίχας κεκαρμένων.
σάλπιγξ λόγος δὲ συμβολὰς μαχῶν λέγων·
σκόπος δ' ὁ δηλῶν ἐκ ξένης παρουσίαν,
πόρρωθεν αὐτοὺς εἰσορῶν καὶ προβλέπων.
χορὸς δέ τι σύστημα πρὸς μέλος λέγων.

Cap. IV.

Οὕτω μὲν οὗτοι φασὶ συμπεφυρμένως.
ὅταν ὁ Εὐκλείδης δὲ καὶ Κράτης γράφων,
ἄλλοι τε πολλοὶ τῶν λόγων διηρμένων,
ἄνθρωπε κἂν κράζωσι τοῖς στροφοῖς λόγων.

τὰ σκηνικὰ γράφοντες ἐμπεφυρμένως*).
μάθης δὲ μηδὲν ἐξ ἐκείνων ὧν θέλεις·
Τζέτζῃ προσελθὼν ἀκριβῶς ἅπαν μάθε,
λόγῳ διαυγεῖ καὶ σαφεῖ καὶ συντόμῳ.
καὶ δὴ τὸ πᾶν ἄκουε λεπτῷ τῷ τρόπῳ.
κατὰ τύπον πρῶτον μὲν εἰς μέρη δύο,
εἴστε πρόσωπα, καὶ σὺν αὐτοῖς εἰς λόγους,
τέχνην διαιρεῖ κωμικήν, τραγῳδίαν,
καὶ τὴν τρίτην ποίησιν, ἡ τούτων μέση.
τὰ δ' αὖ πρόσωπα δευτέρᾳ διαιρέσει,
εἰς σκηνικόν τε καὶ χορὸν τέμνει πάλιν·
ὑποκριτὴν ἕνα τε καὶ πολλοὺς λέγω.
τὸ σκηνικὸν πρόσωπον αὖ τέμνει πάλιν,
εἴστε σκόπους, σάλπιγγας, εἰς τοὺς ἀγγέλους,
ἐξαγγέλους τε, πρὸς τρισὶν οἷσπερ λέγω·
τὰ τοῦ χοροῦ δ' ἄτμητα παντελῶς λέγει·
τὰ τῶν προσώπων ταῦτα· τοὺς λόγους πάλιν
ἓξῆς διαιρεῖ· πρὸς μέτρα, περιόδους·
μέτρα τροχαίους σὺν ἰάμβοις μοι νόει·
ἰάμβους περίοδον σὺν ἀναπαίστοις·
τὰ μέτρα ταῦτα συμπεριδρόμοις ἅμα
πάλιν διαιρεῖ πρὸς τὰ τέσσαρα μέρη·
λόγους, ἐπεισόδιον, ἔξοδον, ῥῆσιν·
εἰς τὰς ἀμοιβάς, εἰς λόγους κουρισμάτων·
εἰς σκηνικήν τ' ᾠδήν τε καὶ χορευμάτων·
τὴν σκηνὴν ᾠδὴν ἄτμητον αὖ λέγει·
τὴν τοῦ χοροῦ δὲ τετραχῇ τετμημένην·
εἴστε πάροδον, ἐπιπάροδον ἅμα·
στάσιμον γὰρ συνορχηματικόν τε,
ἅπερ φέρει σύμπαντα· καὶ κωμῳδία
καὶ παράβασιν ἐς πλέον τούτων φέρει.
μέρη παραβάσεως ἑπτὰ τελοῦσι·
ἃ πρὶν σαφῶς ἤκουσας ἐν λεπτῷ λόγῳ,
ὡς πάντα τ' ἄλλα· καὶ στραφεὶς βλέπων μάθε·
ἐπεὶ δὲ καλῶς πάντα σοί περ ἐγράφη,
ἄκουε λοιπόν τι τέλος τραγῳδίας.
μίμησις ἠθῶν, πράξεων, παθημάτων·

*) In marg. Cod. Διονύσιος ὁ Ἁλικαρνασεὺς καὶ ἕτερος κατὰ τὸν Τζέτζη.

ἡρωικοῦ τρόπου τε τῆς τραγῳδίας,
cεμνοπρεπῶc λέξιc τε καὶ διηρμένη·
χρῶντας δέκα μέτροις δὲ ταῖc τραγῳδίαις,
διπλοῖc ἰάμβοις, καὶ διπλοῖc τοῖc δοχμίοις,
καὶ τοῖc τροχαίοις, κρητικοῖc, καὶ δακτύλοις,
βακχειακοῖc ἁπλοῖc τε καὶ διπλοῖc λέγω·
καὶ χορείοις προcοδιακοῖc τε μέτροις·
προκελευcματικοῖc ἐπόλιξον αὖθιc,
ἰωνικοῖc τε τοῖc ἐλάττοcι λέγω·
ἀντιcτροφαῖc μὲν καὶ μελῶν χρῆται cτάcει·
τοῖc οἷc δεκαπλοῖc νῦν ἐγράψαμεν μέτροις·
τοῖc δ' αὖ τροχαίοις, κρητικοῖc, καὶ δοχμίοις,
ἄλλοις τε μέτροις, οἵπερ εὔδρομοι φύcιν,
χοριομίκτοις cὺν ἰαμβίῳ μέτροις,
χρῶνται πρὸc αὐτὰc cυγγραφὰc τῶν κομμάτων.
ἐπεὶ δὲ πάντα coι caφῶc νῦν ἐρρέθη,
καὶ τερματούcθω τοιγαροῦν τὸ βιβλίον.

Inhaltsangabe.

Erster Abschnitt.

Die Gliederung der Aeschyleischen Tragödie im Zumsammenhange mit den Dramen der späteren Zeit.

1. Einleitung S. 1.
2. Uebersicht der Chorika des Aeschylus S. 8.
3. Der Aeschyleische Threnos und der dessen Stelle vertretende Processionsgesang S. 14.
4. Die Aeschyleischen Chorika im Vergleich mit den Chorika der Aristophaneischen Komödie S. 30.
5. Parodos und Stasimon nach Aristoteles S. 57.

Zweiter Abschnitt.

Die nach Terpandrischer Compositionsform gegliederten Chorlieder.

1. Der Terpandrische Nomos S. 69.
2. Die Terpandrische Composition in Pindars Epinikien S. 81.
3. Die Terpandrische Composition bei Aeschylus S. 96.

Dritter Abschnitt.

Die amöbäisch gegliederten Chorika.

1. Die Form der ἀμοιβαῖα im Allgemeinen S. 125.
2. Verbindung der Terpandrischen mit der amöbäischen Composition S. 152.
3. Die hemichorischen Chorika des Aeschylus S. 161.

Vierter Abschnitt.

Epeisodien, Prologos, Epodos. Melodramatischer Vortrag.

1. Uebersicht S. 188.
2. Die Parakatalogc der tragischen Anapästen S. 194.
3. Die Parakataloge der Trimeter S. 200.

Fünfter Abschnitt.

Anhang.

Die Prometheus-Trilogie S. 207.

Erster Abschnitt.

Die Gliederung der Aeschyleischen Tragödie

im Zusammenhange mit den Dramen der späteren Zeit.

1. Einleitung.

In der Blüthezeit des attischen Dramas war es ein gewiss nur ausnahmsweise nicht befolgter Brauch, dass wenigstens an dem Hauptfeste, an welchem alljährlich dramatische Aufführungen gegeben wurden, an den grossen Dionysien, von jedem der drei zum Agon zugelassenen tragischen Dichter je vier Dramen zur Aufführung kamen, — die drei ersten derselben Tragödien, das vierte gewöhnlich ein Satyrdrama —, während die drei Komödiendichter jenes Festes mit je nur einem Stücke auftraten. Von Euripides wurden im J. 438 Κρῆσσαι, Ἀλκμαίων διὰ Ψωφῖδος, Τήλεφος, Ἄλκηστις (diesmal also als viertes Stück kein Satyrspiel) gegeben, im J. 431 Μήδεια, Φιλοκτήτης, Δίκτυς, Θερισταὶ σάτυροι, im J. 415 Ἀλέξανδρος, Παλαμήδης, Τρῳάδες, Σίσυφος σατυρικός und mit den letztgenannten 4 Stücken an demselben Feste von Xenokles, Οἰδίπους, Λυκάων, Βάκχαι, Ἀθάμας. Von Aeschylus' Neffen Philokles, welcher im J. 414 über Sophokles' König Oedipus siegte, ist überliefert, dass von ihm eine Tetralogie Πανδιονίς d. i. vier sich an die Geschichte Pandions anknüpfende Stücke aufgeführt wurden. Nur Zufall ist es, dass sich keine Nachricht erhalten hat, welche die Namen von vier gleichzeitig aufgeführten Sophokleischen Stücken nennt; selbstverständlich folgte auch er der Sitte seiner Mitbewerber um den tragischen Preis; wie hätte er auch anders über die oben an erster und zweiter Stelle genannten Euripideischen Stücke den Sieg davon tragen können? Von Aeschylus wurden aufgeführt im J. 458 Ἀγαμέμνων, Χοηφόροι, Εὐμενίδες, Πρωτεὺς σατυρικός,

im J. 472 Φινεύς, Πέρσαι, Γλαῦκος Ποτνιεύς, Προμηθεὺς πυρκαεύς. Ferner wurden zusammen mit einander gegeben Ἠδωνοί, Βασσαρίδες, Νεανίσκοι, Λυκοῦργος σατυρικός und ebenso im J. 468 Λάιος, Οἰδίπους, Ἑπτ' ἐπὶ Θήβας, Σφὶγξ σατυρική. Gleichzeitig mit den vier letzten Aeschyleischen Stücken wurde aufgeführt von Polyphradmon, dem Sohne des Phrynichus, die Λυκούργεια τετραλογία, und von dem bereits verstorbenen Pratinas durch dessen Sohn Aristias Περσεύς, Τάνταλος, Παλαισταὶ σατυρικοί (hier ist der Name der dritten Tragödie nicht überliefert).

Aeschylus' Zeitgenosse Polyphradmon bringt, wie wir sehen, eine „τετραλογία" zur Aufführung (die Lykurgeia), ebenso auch Aeschylus' Neffe Philokles (die Pandionis). Alle vier Stücke gehörten hier einem und demselben Kreise von Begebenheiten an, sie bildeten durch Zusammengehörigkeit des Stoffes ein einheitliches Ganze; und eben dies ist es, was man τετραλογία nannte. Wollte man bloss die Zusammengehörigkeit der drei Tragödien bezeichnen, ohne das Satyrdrama zu berücksichtigen, so fasste man dieselben mit dem Worte τριλογία zusammen. Bei Euripides und seinem Zeitgenossen Xenokles findet für die gleichzeitig aufgeführten 4 Dramen kein tetralogischer (oder trilogischer) Zusammenhang statt, ein jedes einzelne Stück macht dort für sich ein zu keinem der anderen in Zusammenhang stehendes selbstständiges Ganze aus. Eben dies scheint auch mit den oben genannten Stücken des alten Pratinas der Fall zu sein. Dagegen findet tetralogischer (trilogischer) Zusammenhang für die gleichzeitig aufgeführten Stücke des Aeschylus statt. Ein günstiges Schicksal hat es gewollt, dass uns in der Orestie wenigstens Eine vollständige Trilogie erhalten ist. Nicht minder einheitlich wird der Zusammenhang der gleichzeitig mit den Septem aufgeführten Stücke gewesen sein, die wir zusammen die Thebais nennen können. Für die mit den Ἠδωνοί und mit den Πέρσαι verbundenen Stücke liegt der Zusammenhang weniger zu Tage; aber er wird sich auch hier mit annähernder Sicherheit nachweisen lassen. Und die noch ausserdem von Aeschylus verfassten Dramen, von denen wir Kunde haben (ihre Zahl beträgt, den Προμηθεὺς δεσμώτης und die Ἱκέτιδες mit eingeschlossen, 65), deuten so vielfach, sei es durch erhaltene kleinere oder grössere Bruchstücke, sei es selbst durch den den Stoff verrathenden Titel, auf tetralogischen oder wenigstens trilogischen Zusammenhang unter einander, dass man gleichsam gezwungen war, demselben nachzu-

spüren und die Philologie der letzten vier Decennien hat sich mit grosser Vorliebe dieser Aufgabe unterzogen, wenn gleich die Resultate immerhin mehr oder minder unsicher und schwankend bleiben müssen. Folgende Stücke des Aeschylus sind es, die sich nebst den uns sicher überlieferten Aeschyleischen Tetralogieen zu einem jedesmaligen tetralogischen oder trilogischen Ganzen aneinander zu schliessen scheinen, — wir dürfen uns die Freiheit nehmen, für das letztere nach Analogie von Ὀρέστεια, Λυκούργεια u. s. w. einen einheitlichen Namen zu bilden.

a. Tetralogieen aus dem vor-troischen Sagenkreise.

Λυκούργεια
- Ἠδωνοί
- Βασσαρίδες
- Νεανίσκοι
- Λυκοῦργος σατυρικός

Διονυσιὰς Θηβαϊκή
- *Σεμέλη ἢ ὑδροφόροι
- Πενθεύς
- Ξάντριαι
- *Διονύσου τροφοί

Προμήθεια
- Προμηθεὺς δεσμώτης
- Προμηθεὺς λυόμενος
- Προμηθεὺς πυρφόρος
- * * *

Δαναΐς
- Ἱκέτιδες
- *Θαλαμοποιοί
- Δαναΐδες
- *Ἀμυμώνη (σατυρική)

Περσηίς
- *Δικτυουλκοί
- Φορκίδες
- Πολυδέκτης
- *Γραῖες (σατυρικαί)

Θηβαΐς
- Λάιος
- Οἰδίπους
- Ἑπτ' ἐπὶ Θήβας
- Σφίγξ σατυρική

Ἀδράστεια	Ἀργεῖοι Ἐλευσίνιοι Ἐπίγονοι *Κερκυὼν σατυρικός

b. Tetralogieen aus dem troischen Sagenkreise.

Ἀχιλλεύς	Μυρμιδόνες *Νηρηίδες Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα * * *
Αἰθιοπίς	Μέμνων Ψυχοστασία *Αἰγύπτιοι * * *
Αἴας	Ὅπλων κρίσις Θρῇσσαι Σαλαμίνιαι *Σίσυφος δραπέτης
Ὀδύσσεια	Ψυχαγωγοί Ὀστολόγοι Πηνελόπη Κίρκη σατυρική
Ὀρέστεια	Ἀγαμέμνων Χοηφόροι Εὐμενίδες Πρωτεὺς σατυρικός

c. Tetralogieen mit Herbeiziehung historischer Stoffe.

Περσικά	Φινεύς Πέρσαι Γλαῦκος Ποτνιεύς Προμηθεὺς σατυρικός (πυρκαεύς)
Ἡρακλῆς	Ἀλκμήνη Ἡρακλεῖδαι *Αἰτναῖοι * * *

Es ist hier nicht der Ort, die von mir hier angenommenen tetralogischen Zusammenhänge zu motiviren und die etwaigen Abweichungen von früheren Auffassungen zu rechtfertigen, — dieser Aufgabe soll ein späterer Abschnitt dieser Schrift gewidmet sein. Für den gegenwärtigen Zweck genügt es, die Aeschyleische Compositionsmanier im allgemeinen an einer Reihe wenn auch nicht überall ganz gesicherter Beispiele zur Anschauung zu bringen. Aeschylus wählt, um von den unter c. angeführten halbgeschichtlichen Tetralogieen abzusehen, für eine dramatische Aufführung die verschiedenen Momente eines im Zusammenhange stehenden mythologischen Stoffes, meist eines solchen, welcher schon vor ihm durch die Epiker oder auch wohl durch einen Lyriker wie Stesichorus seine Behandlung erfahren hat. Was hierbei besonders betont werden muss ist dies, dass er die constante Norm befolgt, einen solchen Stoff jedesmal in 4 Theile zu sondern, von denen die drei ersten ebenso viele Bilder tieftragischer oder wenigstens ernster Färbung darstellen, während der vierte irgend eine heitere Seite desselben Stoffes zur Anschauung bringt. Denn mehr als bloss einzelne Bilder sind die 3 Tragödien einer Aeschyleischen Trilogie nicht; es ist in einer jeden immer nur ein einzelnes Moment der ganzen Handlung herausgegriffen, welches, wie z. B. in den Septem, in den Hiketiden, im Agamemnon, fast ohne dramatische Bewegung dem Zuschauer vorgeführt wird: die letztere wird erst durch die Aufeinanderfolge der drei einzelnen Bilder hervorgebracht. So sind die 3 Tragödien eigentlich nichts anderes als nur drei Acte Eines Schauspiels, aber wiederum nicht eines Schauspiels, welches in ihnen seine nothwendigen Stadien durchläuft, sondern eines Schauspieles wie es manche der sog. historischen Dramen Shakespeares gewähren, die, wenn auch nicht mit äusserer, so doch mit innerer Treue die Aufeinanderfolge geschichtlich zu einander gehörender Ereignisse darstellen. In dieser Weise sind die Begebenheiten des Mycenischen Sagenkreises von Agamemnon's Rückkehr bis zu Orestes' Sühnung an einander gereiht und anders als hier wird Aeschylus auch in seinen übrigen Trilogieen nicht verfahren haben.

Dass Aeschylus auf die ernste Darstellung das oft possenhafte Satyrdrama folgen lässt, dazu ist er sicherlich durch die Forderung des dionysischen Cultus, dem sein Drama entstammt, veranlasst worden, aber zu der constanten Gliederung der ernsten

Darstellung in drei Theile oder drei Tragödien und mithin zu der Sonderung des Ganzen in vier Dramen, dafür lassen sich unmöglich in dem alten Cultus- und Volksleben die Anknüpfungspuncte finden. Dies kann nur in dem auf festes Maass und feste Zahl bedachten individuellen Künstler-Geiste des Aeschylus seinen Grund haben, — denn dass Aeschylus selber es ist, der die feste tetralogische Form aufgebracht hat, daran ist kaum zu zweifeln. Und sollte sie auch nicht von ihm selber, sollte sie von Pratinas oder Phrynichus herrühren, so ist es doch jedenfalls Aeschylus, in dem sie wirklich künstlerisch lebendig geworden ist, der sie mit der ganzen grossen Energie seines Geistes zur Geltung gebracht hat, — zu so fester Geltung, dass die spätere Zeit des Sophokles und Euripides ihr dienstbar bleiben musste, obgleich sich damals ihre eigentliche geistige Bedeutung längst überlebt hatte.

Wenn wir nun den Aeschylus in den Haupttheilen seiner dramatischen Aufführung eine ganz bestimmte Zahl mit unermüdlicher Consequenz festhalten sehen, so werden wir erwarten dürfen, dass auch die weitere Gliederung dieser Haupttheile von ihm auf feste Zahlen zurückgeführt ist. Diese Gliederung des einzelnen Aeschyleischen Dramas ist es, welche in dem folgenden beschrieben werden soll. Wir haben uns aber von den 7 erhaltenen Tragödien des Aeschylus zunächst auf folgende sechs zu beschränken: Perser, Septem, Hiketiden und die drei Stücke der Orestie; das siebente Stück, der Prometheus, ist gesondert von den übrigen zu betrachten, denn dieses Drama hat, wie es uns gegenwärtig vorliegt, in gar vielen seiner einzelnen Partieen eine mit Sicherheit nachzuweisende Umarbeitung erfahren, durch die es aus dem Kreise der Aeschyleischen Stücke in leicht erkenntlicher Weise heraustritt.

Mag das jetzige 12. Capitel der Aristotelischen Poetik Aristotelischen Ursprungs sein oder nicht, es gewährt uns immerhin den sichersten Kanon, um uns über die einzelnen Theile der griechischen Tragödie und deren Nomenclatur zu orientiren. Es ist ein freilich sehr fragmentarisches Excerpt aus einer vollständigen Darstellung, das eben dieser Unvollständigkeit wegen manche Schwierigkeit des Verständnisses darbietet; zudem scheint auch noch durch spätere Abschreiber hin und wieder eine Lücke entstanden zu sein. In dem zu Grunde liegenden Originale war auch von den einzelnen Theilen der Komödie die Rede, und auch

von dieser Partie ist uns ein kurzer Auszug bei Cramer Anecdot. Paris. 1 p. 403 (Aristoph. ed. Bergk 1 p. XLIV) erhalten. Vgl. Bernays N. Rh. Mus. 8 S. 561. Wir stellen das an der letzten Stelle Ueberlieferte dem in der Poetik uns Ueberkommenen zur Seite.

Μέρη δὲ τραγῳδίας ... κατὰ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστί· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικὸν καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα· ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ σκηνῆς καὶ κομμοί.	Μέρη τῆς κωμῳδίας τέσσαρα· πρόλογος, χορικόν, ἐπεισόδιον, ἔξοδος.
Ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου.	(a) Πρόλογός ἐστι μόριον κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ.
Ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν.	(c) Ἐπεισόδιόν ἐστι τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν.
Ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.	(d) Ἔξοδός ἐστι τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ.
Χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ· στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου.	(b) Χορικόν ἐστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἱκανόν.
Κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.	

Man hat angenommen, dass die vorstehende Eintheilung der Tragödie wesentlich und vorwiegend die ältere Epoche der tragischen Compositionsmanier, also die Dramaturgik des Aeschylus im Auge habe. Diese Annahme ist zwar, wie sich alsbald ergeben wird, so verkehrt wie möglich — es ist gerade die neuere Tragödie des Sophokles und Euripides, deren Einrichtung hier zunächst berücksichtigt ist — aber nichts desto weniger müssen wir auch für Aeschylus von den dort gegebenen Daten ausgehen.

Vier Hauptbestandtheile der Tragödie gibt es nach Aristoteles, und zwar sind es diejenigen, welche die Tragödie mit der Komödie gemeinsam hat: der πρόλογος, das ἐπεισόδιον, die ἔξοδος, das χορικόν, welches letztere sich bald als πάροδος, bald als στάσιμον darstellt. Dazu kommen noch für die Tragödie zwei der Komödie fehlende Bestandtheile, der κομμός und die sogenannten ἀπὸ σκηνῆς.*)

*) Die Herbeiziehung der μέρη κωμῳδίας ergibt, wie der Anfang der Stelle von den μέρη τραγῳδίας im einzelnen zu verstehen ist. „κοινὰ

Die drei zuletzt genannten μέρη τραγῳδίας, nämlich χορικόν, κομμός und ἀπὸ σκηνῆς sind melischer Art; es sind die eigentlichen Gesang-Nummern der antiken Tragödie: Chorlied, Solo (ἀπὸ σκηνῆς) und Solo mit Chor verbunden (κομμός).

Wir wissen, dass je älter die tragische Kunst ist, um so mehr das Musikalische in ihr vor dem Dialoge vorwaltet. Auch in der Aeschyleischen Tragödie überwiegen die melischen Bestandtheile. Aber die von Aristoteles an letzter Stelle angegebenen melischen Partieen, die Bühnen-Solos oder ἀπὸ σκηνῆς sind der Aeschyleischen Tragödie noch gänzlich fremd*), sie treten erst in den Euripideischen Tragödien und in den späteren Tragödien des Sophokles auf — und schon hierin zeigt sich die Verkehrtheit der Annahme, dass Aristoteles bei seinen μέρη τραγῳδίας hauptsächlich die alte Tragödie im Auge habe. Um so bedeutungsvoller sind für Aeschylus die beiden anderen melischen Partieen, von denen Aristoteles redet, die χορικά und die κομμοί, die in der nachäschyleischen Tragödie in demselben Maasse zurücktreten, wie sich hier die ἀπὸ σκηνῆς hervordrängen.

2. Uebersicht der Chorika des Aeschylus.

Der fragmentarische Auszug aus der von der Tragödie handelnden Partie excerpirt über die χορικά bloss dasjenige, was von ihrer Eintheilung in Parodos und Stasimon gesagt war, ohne die allgemeine Definition der χορικά mitzutheilen; der Auszug aus der Partie περὶ κωμῳδίας lässt umgekehrt die specielle Eintlhei-

μὲν ἁπάντων ταῦτα" bezieht sich nicht bloss auf die Unterarten des χορικόν, sondern auf alle vorher genannten μέρη τραγῳδίας vom πρόλογος bis zum στάσιμον. Bei ἁπάντων ist τῶν δραμάτων zu ergänzen, d. i. τραγικῶν, σατυρικῶν, κωμικῶν. Zu dem folgenden ἴδια in „ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ σκηνῆς καὶ κομμοί" ist τραγῳδίας zu ergänzen: dies sind die μέρη, welche die Tragödie eigen hat (nicht mit Komödie und Satyrdrama gemeinsam). Nach L. Schmidt de parodi in tragoedia graeca notione p. 9 soll zu ἁπάντων das Wort χορευτῶν zu ergänzen sein, und der Sinn: πάροδος und στάσιμον sind allen Choreuten gemeinsam, τὰ ἀπὸ σκηνῆς und κομμοί aber nicht, sie werden von Einzelnen vorgetragen. Aber wie kann ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ σκηνῆς καὶ κομμοί diesen Sinn haben? Zudem bezieht sich κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα im Gegensatze zu ἴδια δέ auf alle vorher angegebenen Theile, auf πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν; auch der πρόλογος u. s. w. ist nach Aristoteles ein μέρος κοινὸν ἁπάντων, aber sicherlich nicht κοινὸν ἁπάντων τῶν χορευτῶν. Es verdient bemerkt zu werden, dass das von Aristoteles gebrauchte ἴδια μέρη bei Aristoxenus im Leben des Sophokles ein Terminus technicus für die eben von Aristoteles damit bezeichneten σκηνικά und κομμοί ist (Sophokles soll in diesen Partieen, wie Aristoxenus berichtet, die Phrygische Tonart eingeführt haben).

*) Ueber Prometheus vgl. zunächst die Bemerkung S. 6.

lung der χορικά unberührt und beschränkt sich darauf, aus der allgemeinen Definition derselben folgendes mitzutheilen: „χορικόν ἐστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἱκανόν.“ Die hierin enthaltene Forderung, dass ein χορικόν eine angemessene Ausdehnung haben müsse (d. h. dass es bei zu grosser Kürze kein χορικόν ist, sondern irgend etwas anderes), findet selbstverständlich nicht bloss auf die χορικά der Komödie, sondern auch auf die χορικά der Tragödie (auf die tragische Parodos und das Stasimon) Anwendung.

Die dem ἐπεισόδιον (τραγῳδίας und κωμῳδίας) hinzugefügte Definition enthält noch eine andere für den Begriff des χορικόν wesentliche Bestimmung: „ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν“ und „ἐπεισόδιόν ἐστι τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν“. Die von Aristoteles als vierte Art von Bestandtheilen der Tragödie hingestellten χορικά, für die es, wie er sagt, nothwendig ist, dass sie ein „μέγεθος ἱκανόν“ haben, sind also solche Chorpartieen, welche die Grenzen eines Epeisodion bilden. Es gibt noch andere melische Partieen des Chores, welchen das Merkmal des μέγεθος ἱκανόν fehlt —; diese kurzen Chorstellen bilden nicht besondere selbstständige μέρη des Dramas, sondern sie gehören dem ἐπεισόδιον an, sind also von dem, was in der technischen Sprache der Aristotelischen Dramaturgik als „χορικόν“ oder „χορικὸν μέλος“ bezeichnet wird, zu sondern. Wir wollen das ein besonderes μέρος bildende χορικόν von den innerhalb eines Epeisodion vorkommenden melischen Stellen des Chores durch die Bezeichnung: „Haupt-Chorlied“ unterscheiden.

Bei den χορικά oder Haupt-Chorliedern des Aeschylus tritt das Merkmal des ἱκανὸν μέγεθος noch in einem ungleich höheren Grade als bei denen des Sophokles und Euripides hervor; nur zweimal kommt es vor, dass sie bloss auf den Umfang zweier Strophenpaare beschränkt sind; in den meisten Fällen sind sie dermassen ausgedehnt (oft zu 8 oder 9, sogar bis zu 13 und 16 Strophen), dass wir Modernen kaum begreifen können, dass das antike Theater-Publicum bei so lange andauernden Chorgesängen nicht aufs äusserste ermüdet wurde, denn wir müssen wohl eingedenk sein, dass diese χορικά gesungen wurden und dass dadurch die von ihnen in Anspruch genommene Zeit ungleich grösser ist als dies bei der langsamsten Recitation der Fall sein würde. Wir können mit Sicherheit behaupten, dass

bloss der Vortrag der die Epeisodien absondernden Chorika, ganz abgesehen von den Kommoi und den übrigen Singpartieen, viel mehr Zeit erfordert, als der gesammte Dialog.

Aber gerade durch dieses ausgedehnte μέγεθος, welches Aeschylus den χορικά seiner Tragödien einräumt, bezeichnet er selber die vorwaltende Stellung, welche sie ihrem Inhalte nach in der Tragödie einnehmen sollen. Sie sollen sichtlich das eigentlich feste Material sein, an welches sich alles übrige als eine gleichsam beweglichere und leichtere Masse anlehnt. Mit dieser ihrer Bedeutung harmonirt die constant festgehaltene Zahl, in welcher sie Aeschylus in jedem seiner Stücke anwendet. Wie nämlich Aeschylus vier Dramen als ebenso viele Theile eines einheitlichen tetralogischen Ganzen zur Aufführung bringt, so hat er jedem einzelnen Drama vier Chorika zugewiesen oder, wenn wir wollen, jedes einzelne Drama auf der Grundlage von vier Chorika auferbaut, ohne jemals diese feste Zahl zu verlassen.

Die folgende Aufzählung der die Epeisodien trennenden χορικά der einzelnen Aeschyleischen Tragödien stellt zugleich ihr μέγεθος dar, indem es durch griechische Buchstaben die Zahl der in einem jeden χορικόν enthaltenen Strophen und für die ihm als Einleitung vorausgehenden Anapäste (oder Dochmien) die Zahl der rhythmischen Reihen in einer viereckigen Klammer angibt. Weshalb ich diese Anapästischen Partieen als Einleitung der darauf folgenden χορικά und somit als integrirende Theile derselben ansehe, darüber werde ich mich erst bei der Beantwortung der Frage, welche von den einzelnen χορικά als πάροδοι und als στάσιμα zu fassen sind, aussprechen können.

Perser.

I.

1 Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων | Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται . . . [64]

65 Πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη βασίλειος . . .
α′ α′ β′ β′ δ′ δ′ γ′ ε′ ε′ ς′ ς′.

II.

532 Ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, νῦν μὲν Περσῶν τῶν μεγαλαύχων καὶ πολυάν δρων . . . [16]

548 Νῦν δὴ πρόπασα μὲν στένει γαῖ' Ἀσὶς ἐκκενουμένα . . .
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′.

III.

623 Βασίλεια γύναι, πρέσβος Πέρσαις, σύ τε πέμπε χοὰς θαλάμους
ὑπὸ γᾶς [10]
633 Ἦ ῥ' ἀίει μου μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεὺς . . .
α΄ α΄ β΄ β΄ γ΄ γ΄ δ΄.

IV.

852 Ὦ πόποι, ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρσα-
μεν . . .
α΄ α΄ β΄ β΄ γ΄ γ΄ δ΄.

Septem.

I.

78 (Νεόκοτα) θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη· [23]
110 Θεοὶ πολίοχοι χθονὸς ἴθ' ἀθρόοι
α΄ α΄ β΄ β΄ γ΄ γ΄.

II.

287 Μέλει, φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ·
α΄ α΄ β΄ β΄ γ΄ γ΄.

III.

720 Πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον θεόν, οὐ θεοῖς ὁμοίαν
α΄ α΄ β΄ β΄ γ΄ γ΄ δ΄ δ΄ ε΄ ε΄.

IV.

822 Ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι | δαίμονες οἳ δὴ Κάδμου πύργους [10]
832 Ὦ μέλαινα καὶ τελεία γένεος Οἰδίπου τ' ἀρά
α΄ α΄ β΄ β΄.

Supplices.

I.

1 Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως . . . [40]
41 Νῦν δ' ἐπικεκλομένα Δῖον πόρτιν ὑπερπόντιον
α΄ α΄ β΄ β΄ γ΄ γ΄ δ΄ δ΄ ε΄ ε΄ ϛ΄ ϛ΄ ζ΄ ζ΄ η΄ η΄.

II.

524 Ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων μακάρτατε,
α΄ α΄ β΄ β΄ γ΄ γ΄ δ΄ δ΄ ε΄ ε΄.

III.

625 Ἄγε δή, λέξωμεν ἐπ' Ἀργείοις εὐχὰς ἀγαθάς, ἀγαθῶν ποινάς. [5]
630 Νῦν ὅτε καὶ θεοὶ Διογενεῖς κλύοιτ' . . .
α΄ α΄ β΄ β΄ γ΄ γ΄ δ΄ δ΄.

IV.

776 Ἰγὰ βοῦνις, ὠ ἔνδικον σέβας ...
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′.

Agamemnon.

I.

1 Δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου μέγας ἀντίδικος [64]
104 Κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων.
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′ ε′ ε′ ϛ′ ϛ′ ζ′ ζ′,

II.

355 Ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καὶ νὺξ φιλία μεγάλων κόσμων κτεάτειρα [12]
367 Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′.

III.

681 Τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′.

IV.

975 Τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως δεῖμα προστατήριον
α′ α′ β′ β′.

Choephoren.

I.

22 Ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν | χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′.

II.

585 Πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχη
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′.

III.

783 Νῦν παραιτουμένῃ μοι, πάτερ Ζεῦ θεῶν Ὀλυμπίων
α′ β′ α′ γ′ δ′ γ′ ε′ β′ ε′.

IV.

935 Ἔμολε μὲν δίκα Πριαμίδαις χρόνῳ, βαρύδικος ποινά.
α′ β′ α′ γ′ β′ γ′.

Eumeniden.

I.

143 Ἰοὺ ἰοὺ πόπαξ· ἐπάθομεν, φίλαι, —
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′.

II.

307 Ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ μοῦσαν στυγερὰν ... [14]
321 Μᾶτερ ἃ μ' ἔτικτες, ὦ μᾶτερ Νύξ, ...
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′.

III.

490 Νῦν καταστροφαὶ νέων θεσμίων ...
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′.

IV.

916 Δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν, οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν
α′. Anap. α′. Anap. β′. Anap. β′. Anap. γ′. Anap. γ′.

Ich füge noch die Chorika des

Prometheus

hinzu, ohne für jetzt zu untersuchen, ob dies noch die vier unveränderten und unverkürzten alten Chorika sind, welche Aeschylus selber seinem Prometheus gegeben hatte.

I.

128 Μηδὲν φοβηθῇς. φιλία γὰρ ἥδε τάξις πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις
α′. Anap. α′. Anap. β′. Anap. β′. Anap.

II.

397 Στένω σε τὰς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ
α′ α′ β′ β′ γ′.

III.

526 Μηδάμ' ὁ πάντα νέμων θεῖτ' ἐμᾷ γνώμᾳ ...
α′ α′ β′ β′.

IV.

887 Ἦ σοφός, ἢ σοφός, ὃς πρῶτος ἐν γνώμᾳ τόδ' ἐβάστασε ...
α′ α′ β′.

Ein jedes dieser vier Chorlieder jeder Aeschyleischen Tragödie macht den Anspruch darauf, ein „χορικόν“ in der oben erläuterten Bedeutung zu sein, welche Aristoteles mit dem von ihm als besonderes μέρος τραγῳδίας hingestellten χορικόν verbindet. Von den anderen bei Aeschylus vorkommenden Partieen, an welchen sich der Chor entweder ausschliesslich oder zugleich mit einer Person der Bühne betheiligt, lässt sich kein einziges der Kategorie jener „χορικά“ zuweisen. Die weitere Untersuchung wird dies zur völligen Evidenz erheben. Zunächst kommt es

darauf an, auch über die übrigen Partieen der Aeschyleischen Tragödie einen Ueberblick zu gewinnen.

3. Der Aeschyleische Threnos und der dessen Stelle vertretende Processionsgesang.

Als die zweite Gattung der in der Tragödie vorkommenden melischen Partieen nennt Aristoteles den κομμός mit der Definition: κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς, d. h. Kommos ist eine Todtenklage, an welcher sich Chor und Bühnengesang gemeinsam betheiligt.*)

Das erklärende Wort θρῆνος ist durchaus nicht müssig gesetzt; Aristoteles zieht damit eine bestimmte Gattung der lyrischen Poesie herbei, welche in der älteren Epoche der griechischen Tragödie zu einer sehr hohen Ausbildung gelangt war und der nicht nur die schönsten Dichtungen des Simonides, sondern auch des Pindar angehörten. Die Chrestomathie des Proklus schliesst mit den θρῆνοι und den verwandten ἐπικήδεια, der zweiten Hauptkategorie der μελικὴ ποίησις („εἰς ἀνθρώπους"), und von der dort gegebenen Darstellung hat uns der Auszug des Photius noch die Worte erhalten; „Διαφέρει δὲ τοῦ ἐπικηδείου ὁ θρῆνος, ὅτι τὸ μὲν ἐπικήδειον παρ' αὐτὸ τὸ κῆδος ἔτι τοῦ σώματος προκειμένου λέγεται, ὁ δὲ θρῆνος οὐ περιγράφεται χρόνῳ", eine An-

*) L. Schmidt meint (de parodi in tragoedia graeca notione p. 14), die Worte des Aristoteles seien hier lückenhaft überliefert: man müsse hier mindestens κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ὑποκριτοῦ erwarten. So wäre in der That die Definition stricter ausgesprochen, aber wir haben hier, denk' ich, keinen Grund, den Ausdruck allzusehr zu urgiren, denn es liegt zu nahe, χορός nicht bloss von den singenden Personen zu gebrauchen, sondern auch von dem was gesungen wird. Auch wir Modernen nehmen keinen Anstoss zu sagen: „ein Klagegesang, an welchem sich Chor und Bühnensolo gemeinsam betheiligt." Aber auch durch „καὶ ὑποκριτοῦ" soll, wie Schmidt dann weiter sagt, der Stelle des Aristoteles noch nicht Genüge geleistet sein, vielmehr sei herzustellen: κομμὸς δὲ θρῆνος οὐ κοινὸς χοροῦ oder κομμὸς δὲ θρῆνος χοροῦ οὐ κοινός. Und zwar sollen die Worte: „ist ein Klagegesang, der dem Chore nicht gemeinsam ist" den Sinn haben: „ist ein Chorgesang an welchem sich nicht der ganze Chor, sondern nur die einzelnen Choreuten oder ein einzelner Choreut betheiligt". Wir können nicht zugeben, dass die dem Aristoteles octroyirten griechischen Worte diesen Sinn haben können. Der ganze Aenderungsversuch geht übrigens von der falschen Voraussetzung aus, dass im Anfange des Aristotelischen Capitels: „Πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν . . . κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ σκηνῆς καὶ κομμοί" bei κοινὰ μὲν ἁπάντων ein τῶν χορευτῶν zu ergänzen sei. Es ist schon oben nachgewiesen, dass bei ἁπάντων ein τῶν δραμάτων, bei ἴδια ein τῆς τραγῳδίας zu suppliren ist.

gabe, die auch für den tragischen θρῆνος von uns zu berücksichtigen sein wird. — Bei den lyrischen θρῆνοι des Pindar und Simonides war, so viel wir wissen, eine Theilung des Gesanges unter Chor und einzelne ausserhalb des Chores stehende Personen nicht üblich, während dies nach Aristoteles für den θρῆνος der Tragödie erforderlich ist. Aber die Tragödie wird hier schwerlich eine Neuerung gemacht haben: sie lehnte sich nicht an die durch die grosse Lyriker ausgebildete Art des θρῆνος an, sondern vielmehr an die alte volksthümliche Art desselben, auf die schliesslich auch die Simonideische und Pindarische Kunstform zurückgeht. Für die volksthümlichen θρῆνοι aber lässt sich die Theilung der Klage unter einen Chor und Einzelsänger mit Sicherheit als alter Brauch nachweisen. Ein wenn auch nicht sehr alter, aber immer Jahrhunderte vor den ersten Beginn der Tragödie zurückreichender Bestandtheil der Ilias (Ω 718—776) gibt eine genaue Darstellung eines Threnos, den der Dichter bei dem Todtenbette Hektors anstimmen lässt: παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδοὺς θρήνων ἐξάρχους, οἵ τε στονόεσσαν ἀοιδήν. οἱ μὲν δὴ θρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. Zuerst singt dann Andromache 725—745, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. Alsdann Hekabe:

Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων,
ἦ μέν μοι ζωός περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν.
οἳ δ' ἄρα σεῦ κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιό περ αἴσῃ.

Ἄλλους μὲν γὰρ παῖδας ἐμοὺς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς
πέρνασχ', ὅντιν' ἕλεσκε, πέρην ἁλὸς ἀτρυγέτοιο,
ἐς Σάμον ἐς τ' Ἴμβρον καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν.

Σεῦ δ' ἐπεὶ ἐξέλετο ψυχὴν ταναήκεϊ χαλκῷ,
πολλὰ ῥυστάζεσκεν ἑοῦ περὶ σῆμ' ἑτάροιο,
Πατρόκλου, τὸν ἔπεφνες· ἀνέστησεν δέ μιν οὐδ' ὡς.

Νῦν δέ μοι ἐρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισιν
κεῖσαι, τῷ ἴκελος, ὅντ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων,
οἷς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιχόμενος κατέπεφνεν.

Darauf folgt ein „γόος ἀλίαστος" (760). Als dritte dann jammert Helena:

Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων,
ἦ μέν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,
ὅς μ' ἄγαγεν Τροίηνδ'. ὡς πρὶν ὤφελλον ὀλέσθαι,

Ἤδη γὰρ νῦν μοι τόδ' ἐεικοστὸν ἔτος ἐστίν
ἐξ οὗ κεῖθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης,
ἀλλ' οὔπω σεῦ ἄκουσα κακὸν ἔπος οὐδ' ἀσύφηλον.
Ἀλλ' εἴ τίς με καὶ ἄλλος ἐνὶ μεγάροισιν ἐνίπτοι
[δαέρων ἢ γαλόων ἢ εἰνατέρων ἐυπέπλων]
[ἢ ἑκυρή — ἑκυρὸς δὲ πατὴρ ὥς ἤπιος αἰεί —]
ἀλλὰ σὺ τόνγ' ἐπέεσσι παραιφάμενος κατέρυκες,
σῇ τ' ἀγανοφροσύνῃ καὶ σοῖς ἀγανοῖς ἐπέεσσιν.
Τῷ σέ θ' ἅμα κλαίω καὶ ἔμ' ἄμμορον ἀχνυμένη κῆρ·
οὐ γάρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
ἤπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν.

Darauf folgt der Schluss des Threnos:

„ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπείρων".

Augenscheinlich schliesst sich der Dichter bei dieser Schilderung genau der damals üblichen Weise der θρῆνοι an: 1) ἀοιδοὶ θρήνων ἔξαρχοι (also eiChor) — ıı 2) Ἀνδρομάχη — 3) στενάχοντο γυναῖκες — 4) Ἑκάβη — 5) γόος ἀλίαστος (γυναικῶν cf. v. 722. 723) — 6) Ἑλένη — 7) ἔστενε δῆμος ἀπείρων. Sowohl bei der Klage der Hekabe wie der Helena fällt die strophische Gliederung in's Auge: jede von ihnen trägt 4 tristichische Strophen vor, und es geht daraus hervor, dass bei den Threnen jener Zeit strophische Gliederung statt fand.

Diese Form des Threnos nun ist es, in welcher die Tragödie denselben aufgenommen hat. Auch für den Parallelismus der Diction, welche in den tragischen Threnen als eine Haupteigenthümlichkeit hervortritt, zeigt sich bereits in den Klagen der Andromache und der Helena ein Vorbild:

Ἀ. Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων | ἦ μέν μοι.
Ἑ. Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων | ἦ μέν μοι.

Der Ausdruck κομμός, welcher nach Aristoteles speciell der Terminus technicus des tragischen θρῆνος ist, ist eben nichts anderes als ein alter beim Volke mit θρῆνος identischer Ausdruck (er kehrt auch in dem Klageliede Bions 1, 97 wieder); für die θρῆνοι des Simonides und Pindar verlor sich diese Bezeichnung, weil hier die ihm zu Grunde liegende Sitte des κόπτεσθαι (*plangere*) oder κοπετός (*planctus*) aufgegeben wurde, während in den Threnen der Tragödie noch häufig genug davon die Rede ist (Pers. 1054 καὶ στερν' ἄραςςε, 1060 πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῇ χερῶν).

So haben wir denn den κομμός, welchen Aristoteles als ein von den χορικά verschiedenes μέρος τραγῳδίας nennt, als eine

Todtenklage oder einen θρῆνος im eigentlichen Sinne zu fassen, der gemeinsam vom Chor und den Sängern der Bühne, und zwar nicht wie das ἐπικήδειον auf den Act der Bestattung „παρ' αὐτὸ τὸ κῆδος ἔτι τοῦ σώματος προκειμένου" beschränkt ist, sondern auch vor der Bestattung, unmittelbar bei dem Todesfalle („θρῆνος οὐ περιγράφεται χρόνῳ"), oder nach derselben vorgetragen wird.

Wie nun Aeschylus nach fester Norm jeder Tragödie vier Chorika gibt, so hält er das Gesetz fest, dass jede Tragödie Einen Threnos erhält, vorausgesetzt dass der Inhalt derselben dies zulässt. Das letztere ist der Fall in den Persern, Septem, im Agamemnon und den Choephoren. Der gewöhnliche Platz, welchen Aeschylus dem Threnos anweist, ist das Ende der Tragödie, nachdem bereits das vierte Chorikon gesungen ist; nur einmal, in den Choephoren, verlangt es der Stoff des Dramas, dass der Threnos innerhalb eines Epeisodions fällt.

Die Uebersicht über die Aeschyleischen Chorika ergibt, dass er denselben anapästische Einleitungen vorausgehen zu lassen pflegt. Regelmässig ist diese Manier von ihm bei den Threnen befolgt worden; im Threnos des Agamemnon fehlen zwar die Anapästen im Anfange, dafür aber sind innerhalb desselben (zwischen den Strophen) Anapästen verwandt worden. Im Threnos der Choephoren finden sich Anapäste zugleich im Anfange und zwischen den Strophen. Nun sind die Aeschyleischen Threnen noch umfangreicher als seine Chorika und enthalten eine noch kunstreichere und mannigfaltigere Gliederung der einzelnen Bestandtheile. Das letztere zeigt sich besonders im Agamemnon und den Choephoren; auch der Threnos der Sieben verdient hervorgehoben zu werden, der sich abgesehen von den einleitenden Anapästen deutlich in zwei verschiedene Theile sondert; der erstere von den Halbchören, der zweite von Antigone und Ismene mit einzelnen Unterbrechungen durch den Chor gesungen; es erinnert diese Gliederung durchaus an den oben besprochenen Threnos der Ilias, in welchem auf die „ἀοιδοὺς θρηνῶν ἐξάρχους οἵτε στονόεσσαν ἀοιδήν" die von den στοναχαί der Weiber und des δῆμος unterbrochene Klagen der Andromache, Hekabe und Helena folgen.

Perser.

Threnos zwischen Xerxes und dem Chore über die bei Salamis gefallenen Perserhelden. Unmittelbar hinter dem 4. Chorikon als Exodos.

909 'Ιώ, δύστηνος ἐγὼ στυγερᾶς μοίρας [23]
940 Ὤδ' ἐγὼ αἰαῖ αἰακτός . . .
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′ ϵ′ ϵ′ ϛ′ ϛ′ ζ′ ζ′ η′.

Sieben.

Threnos zwischen dem Chore, Ismene und Antigone an der Leiche der beiden Brüder. Unmittelbar hinter dem 4. Chorikon als Exodos.

861 'Αλλὰ γὰρ ἥκουσ' αἴδ' ἐπὶ πρᾶγος [13]
α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′ || ϵ′ ϵ′ ϛ′ ϛ′ ζ′ ζ′.

Agamemnon.

Threnos des Chores im Vereine mit Klytaimnestra an der Leiche Agememnons. In der Exodos.

1448 Φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει, μὴ περιώδυνος, μηδὲ δεμνιοτήρης . . .
α′. β′. α′. γ′. δ′. γ′. δ′. ϵ′. β′. ϵ′.

Hinter jeder Strophe eine anapästische Partie, bald von dem Chore, bald von Klytaimnestra vorgetragen.

Choephoren.

Threnos am Grabe Agamemnons, viele Jahre nach dessen Bestattung („θρῆνος οὐ περιγράφεται χρόνῳ"). Vorgetragen vom Chor, Orestes und Elektra innerhalb des ersten Epeisodions.

306 'Αλλ' ὦ μεγάλαι Μοῖραι, Διόθεν τῆδε τελευτᾶν [9]
315 Ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι φάμενος ἢ τί ῥέξας.
α′ β′ α′. Anap. γ′ β′ γ′. Anap. δ′ ϵ′ δ′. Anap. ϛ′ ϵ′ ϛ′.
ζ′ η′ θ′ θ′ ζ′ η′ ι′ ι′ ια′ ια′. Anap.

Weitere κομμοί als diese vier kommen in den erhaltenen Tragödien des Aeschylus nicht vor. Der oben als erstes Chorikon der Choephoren bezeichnete Gesang ('Ιαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν) stellt sich zwar als ein auf dem Zuge nach Agamemnons Grabe gesungenes Klagelied dar und ist sogar auch mit dem κοπετός verbunden (v. 22 ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ· πρέπει παρηὶς φοινίοις ἀμυγμοῖς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ), aber es ist kein κομμός, denn es fehlt ihm das von Aristoteles angegebene Merkmal „κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς". L. Schmidt a. a. O. p. 14 sagt von den κομμοί: *Licet enim ea nemo non ad eiusmodi carmina relaturus, quae a choreutis et histrionibus alternatim efferuntur, qua-*

les sunt Xerxis cum choro in Persis et Cassandrae cum choro in Agamemnone lyricae responsiones — aber nur das erste, nicht das zweite der hier angeführten Amöbäa kann auf den Namen eines κομμός im Sinne des Aristoteles Anspurch machen, nach welchem der κομμός nicht bloss „κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς", sondern auch ein „θρῆνος" d. h. eine Todtenklage sein soll; die Partie der Kassandra ist eine prophetische Voraussicht (χρησμός v. 1178) des nahen Todes, aber kein θρῆνος.

So hat eine jede Aeschyleische Tragödie, wenn der Stoff eine solche Situation zulässt, Einen θρῆνος oder κομμός. Er muss fehlen, wenn das Drama keinen tragischen Ausgang nimmt und mithin zu einer Todtenklage keinen Raum gibt. Dies ist der Fall in den Supplices und den Eumeniden. Hier wendet Aeschylus an Stelle des κομμός eine andere melische Partie an, die, weil sie in den späteren Tragödien nicht vorkommt, von Aristoteles unter den μέρη τραγῳδίας nicht aufgeführt wird. Suchen wir einen bezeichnenden Terminus technicus dafür, so finden wir denselben bei Pollux 4, 108: καὶ ἡ μὲν εἴσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται, ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἴσοδος ἐπιπάροδος, ἡ δὲ τελευταία ἔξοδος ἄφοδος. Die meisten ἄφοδοι der Tragödien bestehen in einer kurzen vom Chore oder vielmehr vom Chorführer vorgetragenen anapästischen Partie. Mit diesen haben die in Rede stehenden Processionsgesänge der Supplices und Eumeniden, welche den fehlenden Threnos ersetzen sollen, keine Aehnlichkeit. Eher berühren sie sich mit den melischen ἄφοδοι oder ἀφοδικὰ μέλη der Aristophanischen Komödien, die wir hier herbeizuziehen haben. Zunächst den Abzugsgesang in den Fröschen, welcher dem auf die Oberwelt zurückkehrenden Aeschylus das Geleit gibt 1524:

Πλουτ. Φαίνετε τοίνυν ὑμεῖς τούτῳ
λαμπάδας ἱεράς, χἅμα προπέμπετε
τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν
καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες.

Χορ. Πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ
ἐς φάος ὀρνυμένῳ δότε, δαίμονες οἱ κατὰ γαίας,
τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθᾶς ἐπινοίας.
πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσαίμεθ' ἂν οὕτως
ἀργαλέων τ' ἐν ὅπλοις ξυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω
κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις.

Diese Verse des Aristophanes haben für die Aeschyleischen ἀφοδικὰ μέλη noch die ganz besondere Bedeutung, dass sie geradezu, wie es auch Aristophanes selber v. 1426 andeutet, die Nachbildung eines Aeschyleischen Liedes, und zwar eines Schlussgesanges wie des in Rede stehenden der Eumeniden und der Hiketiden sind. Das schol. Ran. 1528 lehrt uns: ταῦτα δὲ παρὰ τὰ ἐν Γλαύκῳ Ποτνιεῖ Αἰσχύλου

Εὐοδίαν μὲν πρῶτον ἀπὸ στόματος χέομεν.

Wir besitzen also hiermit ausser dem ἀφοδικὸν μέλος der Hiketiden und Eumeniden noch ein von Aristophanes verarbeitetes Fragment eines dritten ἀφοδικὸν μέλος aus dem Glaukos Potnieus, auf welches wir später noch einmal zurückkommen.

Aber auch die im eigentlichen Sinne komischen ἀφοδικὰ μέλη sind für die jetzt in Rede stehenden Partieen des Aeschylus von Wichtigkeit.

Der Schlussgesang der Acharner v. 1230:

Χορ. Τήνελλά νυν, ὦ γεννάδα· χώρει λαβὼν τὸν ἀσκόν.
Δικ. Ἕπεσθέ νυν ᾄδοντες ὦ τήνελλα καλλίνικος.
Χορ. Ἀλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν
τήνελλα καλλίνικον ᾄδοντες σὲ καὶ τὸν ἀσκόν.

Der Schlussgesang der Vögel v. 1755:

Πεισθ. Ἕπεσθε νῦν γάμοισιν ὦ φῦλα πάντα συννόμων
πτεροφόρ', ἐπί τε πέδον Διὸς καὶ λέχος γαμήλιον.

Ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν χεῖρα καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.

Χορ. Ἀλαλαλαί, ἰὴ Παιών, τήνελλα καλλίνικος, ὦ
(ἀλαλαλαί, ἰὴ Παιών),[1] δαιμόνων ὑπέρτατε.

Der Schlussgesang des Friedens v. 1329, vorgetragen von Τρυγαῖος, von zwei Halbchören der προπόμποι oder προτεταγμένοι des Hochzeitszuges (Προ. Α. und Προ. Β.) und von dem χορὸς γεωργῶν.

Τ. Δεῦρ', ὦ γύναι, εἰς ἀγρόν, χὥπως μετ' ἐμοῦ καλὴ καλῶσκατακείσει.
Χ. Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.

Α. Ὦ τρὶς μάκαρ, ὡς δικαίως τἀγαθὰ νῦν ἔχεις. Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.
Χ. Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.

1) Fehlt in den Handschriften.

B. (Τοιάνδε καλὴν ὀπώραν ἄν ποτ' ἔχωμεν, ὦ,)[2] τί δράσομεν αὐτήν;
X. Τί δράσομεν αὐτήν;

A. (Τοιάνδε καλὴν καλῶς ἐν χερσὶν ἔχοντες, ὦ,)[3] τρυγήσομεν αὐτήν.
X. Τρυγήσομεν αὐτήν.

B. Ἀλλ' ἁράμενοι φέρωμεν οἱ προτεταγμένοι τὸν νυμφίον ὦνδρες.
X. Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ. [Ὑμὴν Ὑμέναι ὦ][4]

A. Οἰκήσετε γοῦν καλῶς οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλλὰ συκολογοῦντες.
X. Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ. [Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ][4].

B. Τοῦ μὲν μέγα καὶ παχὺ (σφριγῷ μάλα τῶσκίον)[5], τῆς δ' ἡδὺ τὸ cῦκον.
X. Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.

A. Φήσεις γ' ὅταν ἐσθίῃς οἶνόν τε πίῃς πολύν.[6] Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.
X. Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.

T. Ὦ χαίρετε χαίρετ', ἄνδρες, κἂν συνέπησθέ μοι πλακοῦντας ἔδεσθε.
(X. Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ.)[7]

Diese drei Partieen der Aristophaneischen Komödie sind in derselben Weise eine getreue Copie volksmässiger Dichtung wie die vorher herbeigezogenen Verse des Dichters vom Schlussgesange der Ilias. Dort in der Ilias war die schmerzlich bewegte Weise alter Volkslyrik, welche an der ernsten Pforte des Todes angestimmt wird, wiedergegeben, hier bei Aristophanes erscheint die

---

2) und 3) Die Handschriften haben hier bloss ein zweimaliges τί δράσομεν αὐτήν und τρυγήσομεν αὐτήν, von denen je das zweite dem Chore, das erste den προτεταγμένοι angehört. Von der jedesmaligen ersten dieser Reihen sind zwei Reihen in der Ueberlieferung des Textes verloren gegangen; wir haben sie dem etwaigen Sinne nach restituirt, um den Zusammenhang anzudeuten.

4) Ist zu tilgen.

5) In den Handschr. folgt τῆς δ' ἡδὺ τὸ cῦκον unmittelbar auf παχύ. So steht am Ende der Reihe eine dem Metrum nach nicht zulässige Kürze. Es muss darauf ein mit fester Doppelconsonanz (nicht mit schwacher Muta c. liquid.) anlautendes Wort wie etwa das dem Sinne zusagende Verbum σφριγῷ gefolgt sein. Auch das Gegenstück zu cῦκον ist verloren. Aus dem folgenden: ὅταν ἐσθίῃς οἶνόν τε πίῃς, in welchem sich ἐσθίῃς auf cῦκον bezieht, ergibt sich, dass jenes vermisste Wort ein Ausdruck war, der mit οἶνον πίῃς in gleichem Zusammenhange stand wie ἐσθίῃς mit cῦκον. Es war (vgl. μέγα) ein Neutrum, wahrscheinlich ἀσκίον, welches zweideutig auch für πόσθιον gebraucht werden konnte.

6) Vor dem Ausrufe Ὑμὴν ist die schliessende συλλαβὴ ἀδιάφορος in πολὺν) gestattet.

7) Fehlt in den Handschriften.

entgegengesetzte Seite derselben, das lustig-frivole Lied der jubelnden Processionen bei Weinmahl und Hochzeitsfest. Mit dem Liede der Acharner wird der von Ernte- und Weinsegen beglückte Landmann, den Schlauch in der Hand, den er soeben als bester der Zecher geleert, von dem Chore der Freunde nach Hause geleitet; in den Wolken und im Frieden erschallt der Hymenäus des Hochzeitszuges. Wird der Threnos der Ilias zugleich von einem Chore, von Andromache, Hekabe, Helena angestimmt, so treten uns auch die Aristophanischen Beispiele heiterer Volkslyrik als Wechselgesänge entgegen, die beiden ersten werden vom Chore und Einer Solo-Stimme vorgetragen, der dritte ist noch mannigfaltiger gegliedert. Als die Hauptmaasse des Liedes stellen sich hier neun längere, jedesmal einander im Metrum gleiche Perioden dar, von denen die erste und letzte von dem Bräutigam Trygaios, die sieben mittleren abwechselnd von zwei Halbchören der προπομποί des Hochzeitszuges gesungen werden; am Ende einer jeden längeren Periode aber fällt der Chor mit einer einzigen kurzen Reihe ein, die entweder den alten Hochzeits-Refrain enthält oder eine besonders significante Phrase der übrigen Sänger, unmittelbar nachdem sie ausgesprochen ist, mit Nachdruck wiederholt.

Wir dürfen überzeugt sein, dass Aeschylus in seinen Satyrdramen den volksthümlichen Ton der heiteren Ernte- und Hochzeitslieder nicht minder häufig und nicht minder glücklich angeschlagen hat als Aristophanes in seiner Komödie. Aber auch für seine Tragödie hat er dies Element der Volkspoesie in wirksamer Weise zu verwenden gewusst. Die äussere Form des Processionsliedes, die Vertheilung unter mehrere Chöre, sogar die jubelnden Refrains sind gewahrt, aber die übersprudelnde Laune ist zu einer ernsten Heiterkeit veredelt worden. Auch im Processionsliede der

Eumeniden

v. 1032 erschallt ein strophisch wiederholter Jubelruf, auch hier werden die jetzt zu Segensgöttinnen umgewandelten Erinyen „πυριδάπτῳ λαμπάδι τερπόμεναι καθ' ὁδόν“ durch προπομποί zu dem Hause, das sie bewohnen sollen, geleitet, aber die λαμπάδες sind keine Hochzeitsfackeln, der Jubelruf kein Hymenäus, die προπομποί keine Brautführer, in maass- und würdevollen Tönen erklingt die Festlust.

α'.

A. Βᾶτε δόμῳ, μεγάλαι φιλότιμοι
Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες, ὑπ' εὐθύφρονι πομπᾷ
B. — εὐφαμεῖτε δὲ χωρῖται —

α'.

A. Γᾶς ὑπὸ κεύθεσιν ὠγυγίοισι
τιμαῖς καὶ θυσίαις περισέπται τύχᾳ τε.
B. εὐφαμεῖτε δὲ πανδαμί.

β'.

A. Ἴλαοι δὲ καὶ εὐθύφρονες γᾷ
δεῦρ' ἴτε σεμναὶ πυριδάπτῳ
λαμπάδι τερπόμεναι καθ' ὁδόν.
B. ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.

β'.

A. Σπονδαὶ δ' ἐς τὸ πᾶν ἔνδαιδες οἴκων
Παλλάδος ἀστοῖς Ζεὺς ὁ πανόπτας·
οὕτω Μοῖρά τε συγκατέβα.
B. ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.

Die hier vorgenommene Vertheilung einer jeden Strophe unter zwei mit A und B bezeichnete Chöre, von denen der zweite den Gesang des ersten durch den Refrain unterbricht, ist durchaus nothwendig. Denn an den zweiten Vers reiht sich ohne irgend welchen Sinnesabschnitt der dritte im unmittelbaren inneren Zusammenhange der Worte; die äussere Unterbrechung derselben durch den Ruf „εὐφαμεῖτε δὲ χωρῖται" ist nur zu verstehen, wenn ein Anderer in jene Worte einfällt. Diejenigen aber, welche hier unterbrechen und den bisher Singenden eine εὐφημία gebieten und sie als χωρῖται anreden, sind die Eumeniden selber. So wird denn dieser Schlussgesang nicht etwa blos von dem Einen Chore der προπομποί, auch nicht von zwei Halbchören der προπομποί vorgetragen, sondern von zwei verschiedenen Chören, von den Eumeniden und ihren Geleitern.

Ganz ähnlich hat Aeschylus das ἀφοδικὸν μέλος der

Hiketiden

angelegt v. 1018 ff., denn auch hier verbindet er mit dem Chore der Danaïden einen Chor der aus den ὀπαδοί gebildeten Begleiterinnen. Aber die Refrains des volksthümlichen Processionsliedes sind aufgegeben, denn einer wirklich freudigen Stimmung können sich die Schutzflehenden, obwohl sie jetzt eine sichere Zuflucht gefunden, nicht überlassen, — immer noch fürchten

sie die Verwandten, die sie zum Ehebunde zwingen werden. Und dennoch, trotz der ganz entgegengesetzten Situation, lässt Aeschylus dies Lied an einen Hymenäus anklingen: denn den über Ehe und Liebe waltenden Göttinnen wird hier durch den Chor der ὀπαδοί ein Preislied gesungen, welches in seinem hohen Ernste die Hörenden viel nachdrücklicher bewegen muss als der frohheste Hymenäus; kein Dichter des Alterthums hat es vermocht, das Recht der sittlichen Liebe und der Ehe zu verherrlichen, wie es Aeschylus in diesem Schlussgesange der Hiketiden und einer dem Ende dieser Trilogie angehörenden Stelle gethan hat.

Dass sich zwei Chöre an unserem Liede betheiligen, ist bekannt. Aber damit ist die Frage nach der Gliederung desselben noch nicht erledigt. Sowohl der Chor der Hiketiden wie der Chor der Begleiterinnen zerlegt sich in zwei Halbchöre, im ganzen also zerfällt der Gesang ähnlich wie die erste Parabase der Lysistrata unter vier Halbchöre. Die beiden Hemichoria des Hiketiden-Chores mögen hier durch A und B, die des Chors der ὀπαδοί durch Γ und Δ bezeichnet werden. In στρ. und ἀντ. γ′ wird jeder Halbchor vielleicht nur durch eine Person vertreten. Die beiden Schlussstrophen gehören nicht mehr den Halbchören, sondern dem ganzen Chore der Hiketiden an.

α′.

A. Ἴτε μὰν ἀστυάνακτας μάκαρας θεοὺς γαναέντες
πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου
περιναίονται παλαιόν.
B. Ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοὶ
μέλος. αἶνος δὲ πόλιν τάνδε Πελασγῶν
ἐχέτω, μηδ' ἔτι Νείλου προχοὰς σέβωμεν ὕμνοις.

α′.

A. Ποταμοὺς δ' οἳ διὰ χώρας θελεμὸν πῶμα χέουσιν
πολύτεκνοι, λιπαροῖς χεύμασι γαίας
τόδε μειλίσσοντες οὖδας.
B. Ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἁγνὰ
στόλον οἰκτιζομένα, μηδ' ὑπ' ἀνάγκας
γάμος ἔλθοι Κυθερείας· στυγερὸν πέλει τόδ' ἄθλον.

β′.

Γ. Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ θεσμὸς ὅδ' εὔφρων.
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ·
Δ. Τίεται δ' ἀολόμητις θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.
Γ. Μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρειςιν

Πόθος ᾧ τ' οὐδὲν ἄπαρνον τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.
Δ. Δέδοται δ' Ἁρμονίᾳ μοῖρ' Ἀφροδίτας
ψεδυραὶ τρίβοι τ' ἐρώτων.

β'.

Α. Φυγάδεσσιν δ' ἐπιπνοίας κακά τ' ἄλγη
πολέμους θ' αἱματόεντας προφοβοῦμαι.
Β. Τί ποτ' εὔπλοιαν ἔπραξαν ταχυπόμποισι διωγμοῖς;
Γ. Ὅ τί τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένοιτ' ἄν.
Διὸς οὐ παρβατός ἐστιν μεγάλα φρὴν ἀπέραντος·
Δ. Μετὰ πολλῶν δὲ γάμων ἄδε τελευτὰ
προτερᾶν πέλοι γυναικῶν.

γ'.

Α. Ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξαι
γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι.
Β. Τὸ μὲν ἂν βέλτατον εἴη.
Γ. Σὺ δὲ θέλγοις ἂν ἄθελκτον.
Δ. Σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον.

γ'.

Α. Τί δὲ μέλλω φρένα Δίαν
καθορᾶν, ὄψιν ἄβυσσον;
Γ. Μέτριον νῦν ἔπος εὔχου.
Β. Τίνα καιρόν με διδάσκεις;
Δ. Τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν.

δ'.

Α. Β. Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροίη γάμον δυσάνορα
δάιον, ὅσπερ Ἰὼ
πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ χειρὶ παιωνίᾳ κατασχεθών,
εὐμενεῖ βίᾳ κτίσας.

δ'.

Α. Β. Καὶ κράτος νέμοι γυναιξίν· τὸ βέλτερον κακοῦ
καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ,
καὶ δίκᾳ δίκας ἕπεσθαι, ξὺν εὐχαῖς ἐμαῖς λυτηρίοις
μηχαναῖς θεοῦ πάρα.

Die Rechtfertigung dieser Vertheilung unter vier Halbchöre wird sich, denke ich, schon aus folgender Uebersetzung ergeben.

Halbchöre.

Str. 1.

A. Zieht hinauf und preist die sel'gen Götter, die in Argos walten, die als Nachbarn segenspendend sich des Erasinos alten Fluthen gnädig zugewandt.

B. Ihr der Dienerinnen Chöre stimmet ein in unsre Klänge,
hier die Zinnen der Pelasger preisen unsre Feiersänge,
aber nicht des Niles Strand.

Ant. 1.

A. Und die Bäche, die das Land hier mit dem klarsten Trank durchfliessen,
mit dem Segensquell des Friedens, d'raus des Lebens Keime spriessen,
mild erquickend diese Flur.
B. Und mit Huld auf unsre Reihen blicke Artemis, du hehre,
nimmer nah' das Fesselbündniss Aphroditens: solche Ehre
Wünsche ich den Feinden nur.

Str. 2.

C. Nach verständ'ger Sitte
sei in unsrer Mitte
Aphroditens auch gedacht,
denn sie ist mit Here
neben Zeus die höchste Macht.
D. Preis wird ihr und Ehre
ob hochheil'ger Gaben dargebracht,
die das Herz bestrickt mit ihrer Macht.
C. Mit der liebeholden Göttin naht die Sehnsucht im Vereine
und das Zauberwort, dem keine
Bitte jemals wird versagt.
D. Aphroditen ward der süsse Frieden
und des Kosens Flüsterton beschieden.

Ant. 2.

A. Ach von grausem Bangen
ist mein Herz umfangen,
ach die Flüchtigen bedroht
schweres Missgeschicke
und des Kampfes blut'ger Tod.
B. Warum ward vom Glücke
so begünstigt der Verfolger Pfad
als mit schnellen Segeln sie genaht?
C. Was vom Schicksal ward beschlossen, nimmer bleibt es ungeschehen;

es geschieht, was ausersehen
Zeus verborgner weiser Rath.
C. Werde nicht von dir das Ziel vermieden,
das seit ew'ger Zeit dem Weib beschieden.

Str. 3.

A. Grosser Zeus, o wende von uns der Aegypter grause Ehe.
B. Wende ab, dass es geschehe.
C. Doch den Unbeugsamen zwingst Du nicht.
D. In der Zukunft Tiefen dringst du nicht.

Ant. 3.

A. O wie schau ich Zeus Gedanken, sie die im Verborgnen walten?
C. Such in Wünschen Maass zu halten.
B. So sag an, was ich erringen soll?
D. Dass man nie die Gottheit zwingen soll.

Chor der Hiketiden

Str. 4.

O Herrscher Zeus, bewahr' uns vor dem Bunde
des feindgesinnten Mann's, des tiefgehassten;
du wolltest, dass der wahnsinnsglutherfassten
Stammmutter Noth durch deine Noth gesunde.
und hast in deiner gnadenreichen Macht
ihr Wiederkehr des schönsten Glücks gebracht.

Ant. 4.

Verleihe Segen unserem Geschlechte;
von Leiden sei das mild're uns beschieden,
ertragen will ich Freud' mit Leid in Frieden,
es werde nur Gerechtigkeit dem Rechte
durch Weg' und Mittel aus der Gottheit Händen,
zu der wir uns mit frommer Bitte wenden.

In dem dem Canticum vorausgehenden anapästischen Systeme v. 976 heisst es τάσσεσθε φίλαι δμωίδες οὕτως ὡς ἐφ' ἑκάστῃ διεκλήρωσεν Δαναὸς θεραποντίδα φερνήν. Schon Kruse hat in seiner Ausgabe der Hiketiden schlagend auseinandergesetzt, dass diese Worte nicht wie Hermann angenommen dem Basileus,

sondern der Chorführerin gehören; es sind Anapäste völlig der Art, wie sie auch sonst einem längern Chorikon als Einleitung und Aufforderung, sich in Reihe und Glied zu stellen, vorauszugehen pflegen, hier nur mit der Eigenthümlichkeit, dass zwischen Aufstellung und Beginn des Chorliedes noch die ermahnende Rede des Danaos an seine in die Stadt einziehenden Töchter fällt. Vor allem aber kann es kein Zweifel sein, dass mit jenen Versen die begleitenden Sclavinnen in irgend einer Weise zur Theilnahme an dem nun folgenden Prosodion oder Exodion — denn als solches müssen wir jenes ionische Chorikon auffassen — aufgefordert sind. Dann heisst es ferner in der ersten ionischen Strophe v. 1022 ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοὶ μέλος. Dies sind dieselben δμωίδες wie oben. Aus diesen Worten geht hervor, dass sie am μέλος Theil nehmen sollen. Das will Hermann nicht zugeben, „das sei per se indecorum". Ganz und gar nicht, nicht einmal nach unserer heutigen Bühnen- und Opernästhetik, geschweige denn in der alten Tragödie und bei Aeschylus, der einen Chor der Sclavinnen nicht bloss zulässt, sondern, wie er dies namentlich in der Choephorenpartie v. 304 ff. gethan, zum Vertreter des ethischen Momentes macht: von ihm lässt er Rath und Aufmunterung ausgehen und dem zagenden Orest die Gesetze der alten Blutrache vor die Seele führen. Dieselbe Stellung wie dort die χοηφόροι nehmen auch hier die δμωίδες ein. Das ganze Canticum bewegt sich in einem Gegensatze zweier Gedanken: die Scheu vor der Ehe und Hass gegen Aphrodite auf der einen Seite und auf der andern die Mahnung zum Masshalten, zur Unterordnung unter die Schranken, die die Vorsehung dem Weibe bestimmt, mit Einem Worte die Mahnung zur Anerkennung Aphrodite's und Aufgebung subjectiven Eigenwillens. Dies Schlussgedicht ist ein sehr nothwendiges Moment im Zusammenhange der Trilogie, es vereint unser Stück mit den Thatsachen der Schlusstragödie, in welcher Aphrodite in eigner Person das Gericht in die Hände nimmt. Diese Anwaltschaft Aphrodite's, die Aeschylus den δμωίδες gibt, ist sicherlich viel weniger indecorum, als da wo die nachäschyleische Tragödie eine δμωίς der Herrin gegenüber in einer ähnlichen Stelle erscheinen lässt. Aber es steht sich in unserem Canticum nicht bloss der Chor der Hiketiden und Opadoi entgegen, sondern jeder von ihnen tritt in zwei Halbchöre gesondert auf, bis dann in der Schlusssyzygie, die sich durch ihre metrische Form von dem vorausgehenden Hemichorikon entschieden abhebt, vom Gesammtchore

der Hiketiden gesungen wird. Hermann hält diese Schlusssyzygie für ein besonderes Carmen mit einer vorausgehenden Pause und wechselnder Station — das ist unrichtig: das in ihr ausgesprochene Gebet ist vielmehr das Resultat der vorausgehenden Mahnungen der δμωίδες, an die es sich unmittelbar anschliesst: die Hiketiden thun hier, was ihnen die andern Chöre gerathen: μέτριον νῦν ἔπος εὔχου und τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν — er will auch mit dem δίμοιρον zufrieden sein. — Wenn die Dienerinnen in der ersten Strophe zur Theilnahme am Gesange aufgefordert werden, so folgt daraus nicht, dass sie gleich in der Antistrophe einfallen müssen, sie fangen erst in der zweiten Strophe an, und zwar keineswegs einstimmend in den von den Hiketides eingeschlagenen Ton, sondern im Gegensatze zu ihren letzten Worten, welche die Aphrodite feierlich abweisen: μηδ' ὑπ' ἀνάγκας γάμος ἔλθοι Κυθερείας — Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ θεσμὸς ὅδ' εὔφρων. Das Wort θεσμός kann hier unmöglich μέλος bedeuten; es ist der Brauch, die Sitte; ὅδ' = den wir vertreten, ἡμέτερος; εὔφρων heisst verständig. Im Munde der Hiketiden, die erst eben die Aphrodite nur ihren Feinden gewünscht haben, hätte dies gar keinen Sinn; wollte man das ὑπ' ἀνάγκας betonen und hiernach unterscheiden zwischen der zwangsweise aufgedrungenen und der freiwillig erwählten Liebe, so würde auch hierzu die Berechtigung fehlen, denn die zweite Seite dieses Gegensatzes ist mit keinem Worte angedeutet. Als Gesang der Dienerinnen aber hat dies alles den besten Sinn, sie suchen die von den Herrinnen verwünschte Aphrodite in der ganzen Fülle ihrer Macht und Lieblichkeit zu erheben. Der Anfang der zweiten Antistrophe gehört wieder den Hiketiden, sie wissen jenen Mahnungen gegenüber von nichts als ihrem Unwillen gegen die Freier zu singen, der zweite Theil derselben von ὅ τι τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένοιτ' ἄν ist die mahnende Antwort, die die Dienerinnen hierauf in ähnlicher Weise geben wie oben auf die Schmähung der Kythere. Der Optativ πέλοι lässt sich nicht als Potentialis mit fehlendem ἄν erklären, er ist Wunschoptativ wie im vorausgehenden ἔλθοι. Es hat mir freilich bei der metrischen Uebersetzung nur gelingen wollen, den Sinn des Griech. annährend auszudrücken. Das für alle Eintheilung unter verschiedene Personen oder Halbchöre innezuhaltende feste Gesetz ist, dass wenn in der Strophe ein Wechsel eintritt, auch in der Antistrophe genau an derselben Stelle ein Wechsel eintreten muss, und so auch umgekehrt.

Findet also mit ὅ τί τοι μόρσιμόν ἐστιν ein Personenwechsel statt, so muss er auch bei μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρειστν statt finden. Wir könnten nun folgendermassen eintheilen:

στρ. ΔΜΩ. ἡμ. α'. Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ
ΔΜΩ. ἡμ. β'. μετάκοινοι δὲ φίλᾳ
ἀντ. ΙΚΕΤ. φυγάδεσσιν δ' ἐπιπνοίας
ΔΜΩ. ὅ τί τοι μόρσιμόν ἐστιν

so dass in der Antistr. die Chöre, nicht die Halbchöre singen. Aber im Vorausgehenden und Nachfolgenden singen nur Halbchöre, deshalb müssen wir sie auch hier annehmen und den in Strophe und Antistrophe enthaltenen Abschnitten des Sinnes folgend eine weitere Gliederung annehmen, wie es in der Uebersetzung geschehen ist. So zerfällt στρ. β' u. ἀντ. β' wie στρ. γ' u. ἀντ. γ' nicht in zwei, sondern in vier einzelne Abschnitte des Personenwechsels. Für unsere Eintheilung der dritten Syzygie bedarf es denk' ich keiner weiteren Rechtfertigung: es ist im wesentlichen die Hermannsche Eintheilung.

4. Die Aeschyleischen Chorika im Vergleich mit den Chorika der Aristophaneischen Komödie.

Schon S. 6 wiesen wir darauf hin, dass die Aeschyleische Weise, jedesmal eine Tetras von Dramen zur Aufführung zu bringen, auch noch bei den Späteren sich findet, Aber das einheitliche geistige Band, welches die vier Stücke des Aeschylus zu einem Ganzen vereinte, wird aufgelöst: ein jedes der 4 Dramen ist für sich selbstständig, und die gleichzeitige Aufführung derselben eine bloss traditionelle Form geworden, der die innere Berechtigung fehlt. Deshalb konnte es nicht ausbleiben, dass sich der tragische Dichter da, wo es anging, gänzlich von ihr abwandte und gleich dem Komiker mit nur einer einzigen Tragödie auftrat. Diese Sitte soll Sophokles, wie Suidas s. v. Σοφοκλῆς berichtet, eingeführt haben: καὶ πρῶτος (sc. Σοφοκλῆς) ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Es ist unmöglich, den Worten δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι die Bedeutung zu vindiciren, dass man mit „vier zusammenhangslosen Dramen" im Agon aufgetreten sei. Bergk wird wohl das Richtige erkannt haben, wenn er in seiner Darstellung der griechischen Litteratur S. 363 sagt: „Die tetralogische Form

hat sich, seitdem Aeschylus dieselbe eingeführt hatte, im ganzen unverändert an den beiden Hauptfesten, an den grösseren Dionysien und den Lenäen behauptet. Auch Sophokles ist ihr hier treu geblieben, nur dass er meist auf den stofflichen Zusammenhang verzichtete. Aber allerdings mag Sophokles dann neben jenen Tetralogieen auch ganze selbstständige Einzeldramen gedichtet haben, denn da das Interesse an dramatischen Aufführungen immer mehr zunahm und grössere Gemeinden wie der Piräeus sich nicht mehr mit der Wiederholung älterer Stücke begnügen mochten, lag es nahe, dass die attischen Tragiker auch diesem Bedürfnisse zu genügen suchten."

Nicht viel anders als mit der alten Tetras der Dramen hält es die spätere Zeit mit der von Aeschylus für das einzelne Drama durchgängig festgehaltenen Tetras der Chorika. Denn auch Sophokles und Euripides wenden wenigstens sehr häufig gleich ihrem Vorgänger eine Vierheit von Chorliedern an, aber sie halten dies keineswegs für ein überall zu befolgendes Gesetz und daher sind Sophokleische und Euripideische Dramen mit drei oder fünf Chorliedern ganz gewöhnlich. Es ist interessant, dass die Aristophaneische Komödie in dieser Beziehung dem Aeschylus näher steht als die Tragödie des Sophokles und Euripides. Auch andere innige Beziehungen zwischen Aeschylus und Aristophanes machen es rathsam, der oben gegebenen Aufzählung der Aeschyleischen Chorika gegenüber auch eine Uebersicht über die Chorika des Aristophanes folgen zu lassen.

Die χορικά werden nach S. 7 von Aristoteles zu den μέρη κοινὰ ἁπάντων gerechnet, d. h. sie sind allen Dramen, Tragödien, Satyrdramen und Komödien gemeinsam. Auch die πάροδοι und στάσιμα als 2 Unterarten der χορικά werden ausdrücklich in diese Kategorie der κοινά mit eingeschlossen. Demnach gibt es auch unter den χορικά der Komödie sowohl πάροδοι als στάσιμα. Aber wie die Tragödie, so hat auch die Komödie ihre ἴδια μέρη. Zu diesen gehören vor allen die παραβάσεις, die aber nicht wie die κομμοί und ἀπὸ σκηνῆς der Tragödie den χορικά coordinirt sind, sondern vielmehr neben den komischen πάροδοι und στάσιμα eine dritte Unterart der komischen χορικά bilden.

Wir dürfen hier nun gleich Anfangs auf die Thatsache hinweisen, dass jedes erste χορικόν der Komödie eine πάροδος, jedes zweite χορικόν derselben eine παράβασις ist. Das dritte

oder vierte Chorikon bildet in den 6 älteren Aristophaneischen Stücken eine zweite παράβαcιc. — Ein jedes Chorikon der Komödie, welches weder Parodos, noch erste, noch zweite Parabase ist, muss nothwendig ein komisches στάcιμον sein.

Acharner.

I.

(Parodos.)

204 Τῆδε πᾶc ἔπου, δίωκε . . .
α′ α′.

II.

(Erste Parabase.)

626 Ἀνὴρ νικᾷ τοῖcι λόγοιcιν καὶ τὸν δῆμον μεταπείθει. — 228 Ἐξ οὗ γε χοροῖcιν ἐφέcτηκεν τρυγικοῖc ὁ διδάcκαλος ἡμῶν. — 660 Πρὸc ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάcθω.

665 α′ Δεῦρο Μοῦc' ἐλθὲ φλεγυρὰ
β′ Οἱ γέροντεc οἱ παλαιοὶ μεμφόμεcθα τῇ πόλει [16]
α′ Ταῦτα πῶc εἰκότα, γέροντ' ἀπολέcαι πολιόν . . .
β′ Τῷ γὰρ εἰκὸc ἄνδρα κυφόν, ἡλίκον Θουκυδίδην.

III.

(Stasimon.)

836 Εὐδαιμονεῖ γ' ἄνθρωποc. οὐκ . . . .
α′ α′ α′ α′.

IV.

(Zweite Parabase.)

971 Εἶδεc ὦ εἶδεc ὦ πᾶcα πόλι
β′ β′.

V.

(Stasimon.)

1143 Ἴτε δὴ χαίροντεc ἐπὶ cτρατιάν
1150 Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδοc τὸν ξυγγραφῆ
α′ α′.

Ritter.

I.

(Parodos.)

247 Παῖε παῖε τὸν πανοῦργον.

II.

(Erste Parabase.)

498 Ἀλλ' ἴθι χαίρων, καὶ πράξειαc. — 507 Εἰ μέν τιc ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμῳδοδιδάcκαλοc ἡμᾶc. — 548 Θόρυβον χρηcτὸν ληναΐτην.

551 α′ Ἵππι᾽ ἄναξ Πόσειδον, ὦ
β′ Εὐλογῆσαι βουλόμεσθα . . . [16]
α′ Ὦ πολιοῦχε Παλλάς, ὦ
β′ Ἃ ξύνισμεν τοῖσιν ἵπποις . . .

III.

(Stasimon.)

973 Ἥδιστον φάος
α′ α′ α′ α′ α′ α′.

IV.

(Zweite Parabase.)

1264 α′ Τί κάλλιον ἀρχομένοισιν
β′ Λοιδορῆσαι τοὺς πονηροὺς οὐδέν ἐστ᾽ ἐπίφθονον [16]
α′ Ἢ πολλάκις ἐννυχίαισι
β′ Φασὶν ἀλλήλαις ξυνελθεῖν τὰς τριήρεις εἰς λόγον.

Wolken.

I.

(Parodos.)

263 Εὐφημεῖν χρὴ τὸν πρεσβύτην καὶ τῆς εὐχῆς ὑπακούειν. [12]
275 α′ Ἀέναοι νεφέλαι
291 Ὦ μέγα σεμναὶ νεφέλαι, φανερῶς . . . [7]
299 α′ Παρθένοι ὀμβροφόροι.

II.

(Erste Parabase.)

510 Ἀλλ᾽ ἴθι χαίρων τῆς ἀνδρείας. — 518 Ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως.
563 α′ Ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν.
β′ Ὦ σοφώτατοι θεαταί, δεῦρο τὸν νοῦν προσέχετε [20]
α′ Ἀμφί μοι αὖτε Φοῖβ᾽ ἄναξ
β′ Ἠνίχ᾽ ἡμεῖς δεῦρ᾽ ἀφορμᾶσθαι παρεσκευάσμεθα.

III.

(Zweite Parabse.)

1113 Χωρεῖτέ νυν· οἶμαι δέ σοι ταῦτα μεταμελήσειν [1]
1114 τοὺς κριτὰς ἃ κερδανοῦσιν, ἤν τι τόνδε τὸν χορόν [16]

IV.

(Stasimon.)

1303 Οἷον τὸ πραγμάτων ἐρᾶν φλαύρων· ὁ γὰρ
α′ α′.

Wespen.

I.

(Parodos.)

230 Χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως· ὦ Κωμία, βραδύνεις; [6+6+6]
Τὸν πηλόν, ὦ πάτερ πάτερ, τουτονὶ φύλαξαι [6+6+6 XOP. u. ΠΑΙC.]
Τί χρῆμ' ἄρ' οὐκ τῆς οἰκίας τῆςδε cυνδικαστής [7]
273 Τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν φαίνετ' ἄρ' ἡμῖν ὁ γέρων οὐδ' ὑπακούει;
α′ α′ β′ β′.

II.

(Erste Parabase.)

1009 Ἀλλ' ἴτε χαίροντες ὅποι βούλεcθ' . . . — 1015 Νῦν αὖτε λεὼ προcέχετε τὸν νοῦν, εἴπερ καθαρόν τι φιλεῖτε [36] — 1051 Ἀλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν [9]
1060 α′ Ὦ πάλαι ποτ' ὄντες ὑμεῖc ἄλκιμοι μὲν χοροῖc
β′ Εἴ τις ὑμῶν ὦ θεαταί, τὴν ἐμὴν ἰδὼν φύcιν [20]
α′ Ἆρα δεινὸc ἦν τόθ' ὥcτε πάντα με δεδοικέναι
β′ Πολλαχοῦ cκοποῦντες ἡμᾶc εἰc ἅπανθ' εὑρήcετε.

III.

(Zweite Parabase.)

1265 α′ Πολλάκιc δὴ 'δοξ' ἐμαυτῷ δεξιὸc πεφυκέναι
β′ Ὦ μακάρι' Αὐτόμενες, ὡc cε μακαρίζομεν [9]
β′ Εἰcί τινεc οἵ μ' ἔλεγον ὡc καταδιηλλάγην.

IV.

(Stasimon.)

1450 Ζηλῶ γε τῆc εὐτυχίαc . . .
α′ α′.

Frieden.

I.

(Parodos: Einzugsmarsch und Tanz.)

301 Δεῦρο πᾶc χώρει προθύμωc εὐθὺ τῆc cωτηρίαc [38, XOP. u. ΤΡΥΓ.] — 339 Καὶ βοᾶτε καὶ γελᾶτ'· ἤ [7 Kola].

II.

(Erste Parabase.)

729 Ἀλλ' ἴθι χαίρων· ἡμεῖc δὲ τέωc τάδε τὰ cκεύη παραδόντεc (5). — Χρὴν μὲν τύπτειν τοὺc ῥαβδούχουc, εἴ τιc κωμῳδοποιητής [31] — Πρὸc ταῦτα χρεὼν εἶναι μετ' ἐμοῦ [9]

775 α′ Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ
α′ Τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων.

III.

(Zweite Parabase.)

1127 α′ Ἥδομαί γ', ἥδομοι·
β′ Οὐ γὰρ ἔσθ' ἥδιον ἢ τυχεῖν μὲν ἤδη 'σπαρμένα (16 Tetram. + 3 Dim.)
α′ Ἠνίκ' ἂν δ' ἀχέτας
β′ μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων.

Vögel.

I.

(Parodos.)

310 Ποποποποποποῦ μ' ἄρ' ὅς ἐκάλεσε; τίνα τόπον ἄρα νέμεται . . .
(ΧΟΡ. Ἑττοψ.)
α′ Προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν· ὅς γάρ . . .
Ἀλλὰ πρὸς μὲν οὖν τὸν ὄρνιν ἥμιν ὕστερος λόγος . . . [7]
α′ Ἔπαγ', ἔπιθ', ἀπίφερε πολέμιον ὁρμάν
Ἀλλὰ μὴ μέλλωμεν ἤδη τώδε τίλλειν καὶ δάκνειν [35] — τώ τε τρυβλίω καθίει [13]

II.

(Erste Parabase.)

677 Ὦ φίλη, ὦ ξουθή . . . ἄρχου τῶν ἀναπαίστων. — 685 Ἄγε δὴ φύσιν ἄνδρες ἀμαυρόβιοι, φύλλων γενεᾷ προσόμοιοι [38] — 725 Ἦν οὖν ἡμᾶς νομίσητε θεούς [14]
737 α′ Μοῦσα λοχμαία
β′ Εἴ μετ' ὀρνίθων τις ὑμῶν, ὦ θεαταί, βούλεται [16]
α′ Τοιάδε κύκνοι
β′ Οὐδέν ἐστ' ἄμεινον οὐδ' ἥδιον ἢ φῦσαι πτερά.

III.

(Zweite Parabase.)

1058 α′ Ἤδη μοι τῷ παντόπτᾳ
β′ Τῇδε μέντοι θἠμέρᾳ μάλιστ' ἐπαναγορεύεται [16]
α′ Εὔδαιμον φῦλον πτηνῶν
β′ Τοῖς κριταῖς εἰπεῖν τι βουλόμεσθα τῆς νίκης πέρι.

IV.

(Stasimon.)

1313 Ταχὺ δ' ἂν πολυάνορα τὰν πόλιν [ΧΟΡ. ΠΕΙΣΘ.]
α′ α′.

Lysistrata.

I.

(Parodos, Doppelchor.)

254 Χώρει Δράκης ἡγοῦ βάδην, εἰ καὶ τὸν ὦμον ἀλγεῖς
α′ 5 Tetr. α′ 5 Tetr. β′ β′ 13 Tetr. | γ′ γ′
XOP. A. | XOP. B.

II.

(Parabase, Doppelchor.)

XOP. A.	XOP. A.
614 α′ Οὐκ ἔτ' ἔργον ἐγκαθεύδειν	658 α′ Ταῦτ' οὖν οὐχ ὕβρις
β′ Δεινὰ γάρ τοι τάσδε γ' ἤδη	β′ Εἰ γὰρ ἐνδώσει τις ἡμῶν
τοὺς πολίτας νουθετεῖν. [10]	ταῖσδε κἂν σμικρὰν λαβήν [10]
XOP. B.	XOP. B.
636 α′ Οὐκ ἄρ' εἰσιόντα σ' οἴκαδ'	682 α′ Εἰ νὴ τὼ θεώ με ζωπυρήσεις
β′ Ἆρα προὐφείλω τι χρηστόν	β′ Οὐ γὰρ ὑμῶν φροντίσαιμ' ἄν
τῇ πόλει παραίνεσαι [10]	ἦν ἐμοὶ ζῇ Λαμπιτώ [10]

III.

(Stasimon, Doppelchor.)

781 Μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν
α′ α′.

IV.

(Stasimon, Doppelchor.)

1013 Οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον.

Thesmophoriazusen.

I.

(Parodos: Koryphäos, Chor, Bühne.)

K. 655 Ἡμᾶς τοίνυν μετὰ τοῦτ' ἤδη τὰς λαμπάδας ἁψαμένας χρή [4]
Εἶα δὴ πρώτιστα μὲν χρὴ κοῦφον ἐξορμᾶν πόδα ...
X. 668 α′ Ἦν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσια ...
10 Trimeter der Bühne.
699 Dochmien.
Ὡς ἅπαντ' ἄρ' ἐστὶ τόλμης μεστὰ κἀναισχυντίας
X. 707 α′ Τί ἂν οὖν εἴποι πρὸς ταῦτά τις, ὅτε ...

II.

(Parabase.)

785 Ἡμεῖc τοίνυν ἡμᾶc αὐτὰc εὖ λέξωμεν παραβᾶcαι [1] — 786 καίτοι πᾶc τιc τὸ γυναικεῖον φῦλον κακὰ πόλλ' ἀγορεύει [28] — 814 Ἀλλ' ἡμεῖc ἂν πολλοὺc τούτων [16].

III.

(Stasimon: Koryphäos, Chor.)

K. 949 Ἄγε νῦν ἡμεῖc παίcωμεν ἅπερ νόμοc ἐνθάδε ταῖcι γυναιξίν [2 Tetr. u. Hypermetr.]
Ὅρμα χώρει. | κοὐφα pociv ἄγ' ἐc κύκλον . . .
X. 969 α′ Πρόβαινε pocì τὸν εὐλύραν . . .
α′ Ἑρμῆν τε νόμιον ἄντομαι . . .
K. 985 Ἀλλ' εἶ' ἐπ' ἄλλ' ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ poδί . . .
X. 990 β′ Εὔιε ὦ Διὸc παῖ . . .
β′ Ἀμφὶ δὲ coὶ κτυπεῖται . . .

IV.

(Stasimon.)

1136 Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοί.
α′ β′ β′.

Frösche.

I.

(Parodos: Koryphäos, Chor, Bühne.)

X. 324 α′ Ἴακχ' ὦ πολυτίμητ' ἐν ἕδραιc . . .
3 Trimeter der Bühne.
α′ Ἔγειρε φλογέαc λαμπάδαc . . .
K. 354 Εὐφημεῖν χρὴ κἀξίcτacθαι τοῖc ἡμετέροιcι χοροῖcι [18]
X. 372 β′ Χώρει νυν πᾶc ἀνδρείωc
β′ ἀλλ' ἔμβα χὤπωc ἀρεῖc
K. 382 Ἄγε νυν ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν τὴν καρποφόρον βαcίλειαν [2]
X. γ′ Δήμητερ ἀγνῶν ὀργίων
γ′ καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά γε.
K. 395 Ἀλλ' εἶα
νῦν καὶ τὸν ὡραῖον θεὸν παρακαλεῖτε δεῦρο [2]
X. Ἴακχε πολυτίμητε, μέλοc ἑορτῆc
δ′ δ′ δ′.
2 Trimeter der Bühne.

Βούλεcθε δῆτα κοινῇ
ϵ′ ϵ′ ϵ′ ϵ′ ϵ′ ϵ′ ϵ′ ϵ′
K. 440 Χωρεῖτε
νῦν ἱερὸν ἀνὰ κύκλον θεᾶc ἀνθοφόρον ἀν' ἄλcoc [4]
X. 448 Χωρῶμεν ἐc πολυρρόδουc
ϛ′ ϛ′

II.

(Parabase.)

675 α′ Μοῦcα χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι . . .
β′ Τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιον . . . [20]
α′ Εἰ δ' ἐγὼ ὀρθὸc ἰδεῖν βίον
β′ Πολλάκιc γ' ἡμῖν ἔδοξεν . . .

III.

(Stasimon.)

814 Ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας
α′ α′ α′ α′

IV.

(Stasimon.)

1099 Μέγα τὸ πρᾶγμα . .
α′ α′

Von den hier für die Aristophanischen Komödien mit Ausschluss der zwei letzten übersichtlich vorgeführten μέρη κωμῳδίαc verlangen die Parabasen*) unsere besondere Aufmerksamkeit. Der Ueberlieferung der Alten zufolge zerfällt die Parabase in zwei Hauptabschnitte, einen nicht antistrophischen und einen antistrophischen Abschnitt. Den ersteren bezeichnete man als: „τὰ ἁπλᾶ" d. i. die nicht antistrophisch wiederkehrenden Partieen, die im einzelnen die Namen: κομμάτιον, παράβαcιc im engeren Sinne und μακρόν führen; den zweiten nannte man „τὰ διπλᾶ" oder „ἐπιρρηματικὴ cυζυγία d. i. die antistrophisch wiederkehrenden Partieen, die im einzelnen folgendermassen benannt werden: ᾠδή, ἐπίρρημα, ἀντῳδή, ἀντεπίρρημα". In Be-

*) Pollux 4, 111. Hephaest. p. 73. Schol. Aristoph. Eq. 498. 503. 507. Pac. 729. Nub. 510. 518. Ran. 675. 686. Proleg. Aristoph. ex cod. Paris. Dübner Anecd. Par. 1, 3 ff.

ziehung auf die Parabase haben wir drei Perioden der Aristophaneischen Komödie zu sondern. Die erste Periode endet mit der Blüthezeit des Athenischen Staates durch die Sicilische Expedition, ihr gehören die sechs ersten der erhaltenen Aristophaneischen Komödien, Acharner, Ritter, Wolken, Wespen, Frieden und Vögel an. Eine jede dieser Komödien enthält zwei Parabasen, für deren Anordnung und Stellung sich folgendes feste Gesetz ergibt. Die erste Parabase enthält die ἁπλῆ und die ἐπιρρηματικὴ συζυγία, die zweite Parabase nur die letztere. Die erste Parabase folgt überall auf das erste Epeisodion, sie nimmt regelmässig den Platz ein, welchen in der Tragödie das erste Stasimon hat. Die Anordnung der eigentlichen Chorika lässt sich für die Komödie folgendermassen angeben: zuerst die Parodos, dann die erste Parabase, dann zwei andere Chorlieder, von denen entweder das erste oder zweite die zweite Parabase ist. Bloss in dem ältesten Stücke, den Acharnern, findet sich noch ein Chorlied mehr, im Frieden ein Chorlied weniger, so dass also das letztere Stück ausser der Parodos nur die beiden Parabasen hat. Es versteht sich von selbst, dass wir hier von den innerhalb der Epeisodien vorkommenden Chorgesängen, deren Strophe und Antistrophe fast überall durch den Dialog getrennt sind und von den chorischen Schlussliedern absehen. — Wenn wir dieses Gesetz der Anordnung als das charakteristische Merkmal für die Komödie der ersten Periode angegeben haben, so widerspricht dem nicht die Thatsache, dass die Ὀδυσσῆς des Kratinus, die dieser Zeit angehören, der Parabasen gänzlich entbehrten; wir können hier natürlich nur von den erhaltenen Aristophaneischen Stücken reden.

Die zweite Periode geht bis zur Eroberung Athens, ihr gehören die Lysistrata, Thesmophoriazusen und die Frösche an. Sie wird durch die zurücktretende Bedeutung der Parabase bezeichnet. Schon in dem letzten Aristophaneischen Stücke der ersten Periode, den Vögeln, lässt sich eine veränderte Richtung der Parabase wahrnehmen, zwar nicht der Form doch dem Inhalte nach: das skoptische Element ist zurückgedrängt, die Ironie ist an die Stelle des persönlichen Spottes getreten. Ohne Zweifel haben wir hier eine Einwirkung des im Jahre zuvor gegebenen Syrakosischen Gesetzes zu sehen. In der zweiten Periode wirkt die Ungunst der Zeit nicht bloss auf den Inhalt, sondern auch auf Zahl, Form und Umfang der Parabasen ein:

die Komödie enthält nicht mehr zwei, sondern nur Eine Parabase und auch diese eine umfasst nicht mehr die ἁπλᾶ und die ἐπιρρηματικὴ συζυγία, sondern entweder nur die letztere oder die erstere nebst einem blossen ἐπίρρημα. So in der Lysistrata, den Thesmophoriazusen und den Fröschen. Ich weiss zwar, dass ich hier mit den herkömmlichen Ansichten in Widerspruch trete, welche auch den Fröschen neben der ἐπιρρηματικὴ συζυγία noch einen Theil der ἁπλᾶ vindicirt und der Lysistrata die Parabase gänzlich abspricht. Doch hoffe ich, dass die weiter unten zu gebende Erörterung die Unrichtigkeit dieser letzteren Auffassung beweisen wird. Die Stellung der Parabase ist dieselbe wie bei der ersten Parabase in den Stücken der ersten Periode, wobei wir in der Lysistrata die Chorpartie von v. 254 an für die Parodos halten, obwohl wir uns nicht verhehlen wollen, dass für diese Komödie die Anordnung nach Theilen nicht minder schwierig ist als für die beiden anderen Stücke dieser Periode.

Mit der Eroberung Athens beginnt die dritte Periode. Nach dem Verlust der politischen Freiheit tritt die Bedeutung der Parabase völlig zurück: die erhaltenen Aristophaneischen Stücke dieser Zeit, die Ecclesiazusen und der Plutus sind ohne Parabase, dasselbe ist auch von dem letzten Stücke des Dichters, von dem Aiolosikon bekannt; es scheint zwar die Parabase in der folgenden Zeit bisweilen wieder aufgenommen zu sein: Spuren finden sich noch in der mittleren Komödie vor, aber die alte Parabase in ihrer alten Form und Bedeutung war es sicherlich nicht mehr. Die 8 trochäischen Tetrameter am Schlusse der Ekklesiazusen v. 1154—1162, die einen letzten Anklang an die Parabase enthalten, können uns eine Vorstellung davon geben, wie sehr jene alte Form in der späteren Zeit ihre Bedeutung verloren hat.

Strophischer Theil der Parabase.

Die ἐπιρρηματικὴ συζυγία, die wir zuerst durchmustern, bewegt sich in einem zweifachen Thema, dem Lobe der Götter und namentlich in der Anrufung ihres Segens zum Siege des Chores, und sodann in derber Verhöhnung bekannter und berüchtigter Persönlichkeiten unter den Zeitgenossen oder wohl gar unter den Zuschauern, nach dem in dem Epirrhema der Ritter als Motto hingestellten Grundsatze:

λοιδορῆσαι τοὺς πονηροὺς οὐδέν ἐστ' ἐπίφθονον.

Das erste Thema bildet gewöhnlich den Inhalt der ᾠδή, das zweite den des ἐπίρρημα, doch so, dass auch die Ode (namentlich deren Schlusspartie) und die Antode an der Skopsis des Epirrhema und Antepirrhema Theil nehmen kann. So geisselt die zweite Parabase der Ritter in der Ode den armseligen Wahrsager Thumantis, im Epirrhema den liederlichen Ariphrades, in der Antode den Fresser Kleonymus, im Antepirrhema den übermüthigen Prasser Hyperbolus. Auch die allgemeinen Themata, die den Inhalt einiger Parabasen bilden, die Processsucht, die Schilderung der guten alten Zeit im Gegensatze zur herabgekommenen Gegenwart, die Segnungen des Friedens gegenüber dem Kriegsgelüste Jung-Athens u. s. w. fallen mit jenem skoptischen Elemente zusammen, nur dass der Spott nicht gegen eine einzelne Persönlichkeit, sondern gegen ganze Stände und Theile der Bürgerschaft oder gegen allgemeine Zustände gerichtet ist.

So walten in dem antistrophischen Theile der Parabase die beiden Elemente, welche die Grundlage des tragodischen Chores überhaupt bilden und aus denen sich die ganze Komödie historisch entwickelt hat: die Feier der segnenden Gottheit und der muthwillige Spott über Schwächen und Lächerlichkeiten aller Art, der an dem festlichen Tage des Dionysus nach altem Brauche gestattet ist (Ran. 368 κωμῳδηθεὶς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου). Als der alte sich in jenen Gegensätzen bewegende Komos-Gesang sich in der attischen Komödie zu einer festen Kunstform entwickelte, da liess sich jene volksthümliche Weise des Festgesanges durch den neuen Inhalt des Spieles nicht völlig verdrängen: sie verblieb der ἐπιρρηματικὴ συζυγία der Parabase, die zu der eigentlichen Handlung des Stückes in keine Beziehung gesetzt wurde. Der Dialog und die Schauspieler sind freilich zur Hauptsache geworden, nach dem Prologos zieht der Chor ein, nimmt in der Parodos und in den Epeisodien am Ganzen der Handlung Theil, aber in den Zwischenräumen zwischen den Epeisodien steht der Chor wieder in seiner ursprünglichen noch vor die Bildung unserer Komödie hinaufreichenden Bedeutung da — und eben diese Zwischengesänge sind die Parabasen.

Was nun die einzelnen Theile der epirrhematischen Syzygie betrifft, so feiert die Ode und Antode, wie schon die Alten bemerken, vorzugsweise die Götter. Daher hier die mannigfal-

tigern metrischen Formen, wie sie der objectiven Lyrik eigenthümlich sind. Kock de parabasi comoediae Atticae liefert den Nachweis, dass die Ode und Antode nicht bloss vom ganzen Chore gesungen, sondern auch vom Tanze begleitet wurden, und zugleich, dass dieser Tanz nicht der in der Komödie sonst übliche lascive Kordax gewesen sein kann. Dieser Nachweis ist durchaus gelungen. Kock scheint viel Gewicht darauf zu legen, welche Art von Tanz hier angewandt wurde und sagt: *beatus ille, terque beatus ille qui hac de re accuratius quid proferre se posse confidet.* Ich denke, dass sich diese Frage durch genaues Eingehen auf metrische und andere Eigenthümlichkeiten von selber beantwortet.

Zunächst ergibt sich die Thatsache, dass Aristophanes in den Oden und Antoden häufig mit den Worten irgend eines bekannten lyrischen Gedichtes beginnt und dann in demselben Metrum weiter fortfährt. Hiermit ist zugleich gesagt, dass in den Oden auch solche Metra vorkommen, die der objectiven Lyrik eigenthümlich und sonst der Komödie fremd sind. So ist, um mit einer Ode zu beginnen, bei welcher dies sehr anschaulich ist, das Metrum in der zweiten Parabase der Ritter und der ersten Parabase des Friedens das von Pindar und den übrigen chorischen Lyrikern so vielfach cultivirte episynthetische (dactylo-epitritische) Metrum. Wir wissen nun aber aus dem Scholiasten auf das bestimmteste, dass der Anfang der letzten Stelle sowohl in der Ode wie in der Antode dem Stesichorus nachgebildet ist:

Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους . . .

und

Τοιάδε χρὴ Χαρίτων . . .

und ebenso, dass die Anfangsworte in der Ode der Ritter einem Prosodion Pindars entlehnt sind:

Τί κάλλιον ἀρχομένοισιν . . .

Die Antode der letzten Stellen parodirt einen Trimeter des Euripides, der sich der Ode zu Lieb' eine Umformung in's episynthetische Metrum gefallen lassen muss:

Ἦ πολλάκις ἐννυχίαισι . . .

Dasselbe findet auch statt in der Antode der Frosch-Parabase, wo ein Tragiker parodirt wird:

Εἰ δ' ἐγὼ ὀρθός . . .;

wir müssen daraus schliessen, dass auch der Anfang der Ode die

Nachbildung etwa eines Lyrikers (wie in der angeführten Ode der Ritter) enthält:

Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους

(das Metrum gehört hier demselben Metrum wie Pindar Ol. 2 an: dactylische Reihen mit ithyphallischem Schlusse als Versende). Gerade so verhält es sich mit der Parabase der Wolken. Die Antode parodirt den bekannten Eingang eines kitharodischen Nomos:

Ἀμφί μοι αὖτε Φοῖβ' ἄναξ,

und auch für die dazu gehörende Ode müssen wir den bisher mitgetheilten Thatsachen zufolge die Nachbildung eines bekannten lyrischen Gedichtes annehmen, obschon uns der Scholiast über dies hier zu Grunde liegende Muster keinen Aufschluss gibt.

Für die Ode und Antode der ersten Parabase lässt das Metrum keinen Zweifel, dass Aristophanes hier ein Hyporchema nachbildet

Μοῦσα λοχμαία
Τοιᾶδε κύκνοι.

Zu dieser Thatsache, dass Aristophanes in einem grossen Theile seiner Oden und Antoden einen Lyriker nachbildet und deshalb ein der Komödie fremdes Maass wählt, kommt folgende zweite Thatsache hinzu: Alle übrigen Oden und Antoden der Parabase mit Ausnahme der nur zur Hälfte erhaltenen in den Wespen haben ein päonisches Metrum. Die Päonen sind entweder ungemischt oder mit einer trochäischen Dipodieenperiode verbunden oder mit anapästischen Reihen (2. Parabase der Vögel). Woher diese Päone? Wir wissen, dass sie das sehr beliebte Metrum der Hyporchemata waren, die in ihrem lebhaften Charakter mit ausdrucksvoller Mimetik bald hymnodischen Inhalt hatten, bald den Gesang zu den beliebten pyrrhichistischen Waffentänzen bildeten. Vgl. Schol. Py. 2. Den Ton der Hyporchemata erster Klasse treffen wir in den Acharnern an:

Δεῦρο Μοῦσ' ἐλθὲ φλεγυρά

Der Charakter der hyporchematischen Kampfanapästen mit ihrer lebhaften Gesticulation stellt sich uns in den Acharnern 971

Εἶδες ὦ εἶδες ὦ

(vgl. insbesondere v. 979 ff.) und Vesp. 1060

Ὦ πάλαι ποτ' ὄντες ὑμεῖς

und in den Lysistrata 614 dar.

Hyporchematischen Ton hat auch das ausgelassene Jubellied des Friedens von 1127

Ἥδομαί γ', ἥδομαι

und der Lobgesang der Vögel 1058

Ἥδη μοι τῷ παντόπτᾳ

Verbinden wir mit diesem Ereignisse das bereits oben angeführte, dass in so vielen anderen Oden und Antoden, die sich in dem Lobe der Götter bewegen, irgend ein bekanntes Lied der chorischen Lyrik nachgebildet ist, so werden wir den Zusammenhang dieser Oden mit den hyporchematischen Oden bald erkennen: wie im Hyporchema sich Ernst und Scherz vereinen, so ist dies auch hier der Fall: der erhabene Ton des Pindar und Stesichorus wird alsbald verlassen, um sofort in die Komik überzugehen: es ist dies dasselbe Princip, welches in der Mimesis des Hyporchema liegt.

Das Resultat ist: die Oden und Antoden der Parabasen sind wesentlich hyporchematisch: das Lob der Götter kann nicht im eigentlichen Hymnenstile dargebracht werden, sondern im Stile der Hyporchemata, der dem Charakter der Komödie besser zusagte, namentlich in der hier vorkommenden Verbindung von Ernst und Scherz, von Lob- und Spottliede; war ja das Hyporchema ursprünglich ein dem Apollodienste angehöriges Tanzlied, welches den Gott fröhlich stimmen und seinem vorher zürnenden Antlitze durch den lustigen Tanz der frohen Menschen ein gnädiges Lächeln abgewinnen sollte.

In wie weit ausserhalb der Parabase das Hyporchema in der Komödie vertreten ist, gehört nicht hierher; es genügt hier der Nachweis, dass der Tanz der parabasischen Ode und Antode nicht der lascive Kordax, sondern das zugleich ernste und heitere Hyporchema war.

Auf die Ode und Antode folgt das Epirrhema und Antepirrhema. Die Ansicht, dass dasselbe gesprochen (nicht gesungen) sei, scheint so fest zu stehen, dass Kock a. a. O. p. 19 sagt: *recitatas esse has partes, non cantatas vel verbo monuisse satis erit;* nur darin scheinen die Meinungen auseinander zu gehen, ob der Chorführer oder, wie zuerst Enger behauptet hat (Rhein. Museum 1854, 1, 119), zwei Choreuten, etwa die Führer der Halbchöre sie gesprochen haben. Welche Gründe mag man für die Annahme des declamatorischen Vortrags haben? Wohl nur die Etymologie des Wortes ἐπίρρημα im Gegensatze zu ᾠδή

und der Glaube, dass trochäische Tetrameter bei stichischer Composition keinen eigentlich melischen Vortrag zulassen. Eingehendere Beachtung der einzelnen Epirrhemata und Antepirrhemata würde zu der Ueberzeugung geführt haben, dass auch diese beiden Partieen gleich Ode und Antode nicht recitirt, sondern gesungen wurden. Man beachte zuerst die zweite Parabase des Friedens, wo Antode und Antepirrhema ohne Satzende zusammenhängen:

Κᾆτα γίγνομαι παχὺς τηνικαῦτα τοῦ θέρους
μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων.

Der Anfang des Satzes müsste bei der bisherigen Annahme vom ganzen Chore zum Tanze gesungen (in der Antode), der mit μᾶλλον beginnende Schluss des Satzes nicht von dem ganzen Chore, sondern einem einzelnen Choreuten nicht singend sondern sprechend, nicht tanzend sondern still stehend vorgetragen worden sein? Die übrigen Choreuten müssten mitten im Satze bei dem Worte τοῦ θέρους aufgehört haben?

Da liegt es doch ungleich näher anzunehmen, dass die Worte μᾶλλον ἢ θεοῖσιν u. s. w. von denselben Sängern vorgetragen wurden, wie die vorausgehenden — und was hier in der Parabase des Friedens der Fall ist, muss selbstverständlich dann auch von allen übrigen gelten. Die folgende Erörterung wird von diesem Satze, dass das Epirrhema und Antepirrhema gleich der vorausgehenden Ode und Antode vom ganzen Chore gesungen ist, alles Auffällige, was er etwa haben könnte, sofort entfernen.

In der ἐπιρρηματικὴ συζυγία wechselt, angemessen den alten Komosgesängen der Dionysosfeier, ernste Andacht und ausgelassener Muthwille, Hymenäenton und freche Licenz in raschen Gegensätzen ab. Den Anrufungen der Gottheit in der Ode folgt das lasciv spottende Epirrhema, aber nicht um den Gegensatz abzuschliessen, sondern um sofort noch einmal das Gegenbild der Ode vorzuführen, und erst dann in einem zweiten Spottlied (dem Antepirrhema) den Schluss zu finden. Hat sich auch im Fortschritte der Komödie, wie sie uns vorliegt, bei dem Zurücktreten des religiösen Elementes und dem Vorwalten des Spottes jene Sonderung im Inhalte der Ode und des Epirrhema nicht immer festgehalten, haben sich auch die lyrischen Formen der Ode und Antode bequemen müssen, gleich dem Epirrhema der Träger der skoptischen Laune zu werden, so müssen wir doch jenen Satz als das Normal-Verhältniss festhalten. Wenn sich nun in der Ode die Päone

des Hyporchema oder lyrische Metra von noch erhabenerem Stile finden, so ist das Epirrhema als das auf den Lobgesang folgende Spottlied in niedrig komischem Metrum und Tone gehalten. Es bedient sich gewöhnlich eines einfach schlichten Rhythmus, der in trochäischen Tetrametern dahinfliesst. Schwerlich werden wir irren, wenn wir darin einen bestimmten historischen Zusammenhang finden. Der trochäische Rhythmus entstammt den alten skoptischen Volksgesängen der Dionysischen und Demetrischen Feste; eben dorther entnahm auch Archilochus das trochäische Metrum als Maass für seine skoptischen Dichtungen.

Der trochäische Vers des Epirrhema ist eine herkömmliche Form, die mit dem Inhalt in nächstem Zusammenhange steht und wie dieser für ein Erbtheil der ältesten Zeit erklärt werden muss. Auch die Verszahl des Epirrhema von entweder 16 oder 20 Tetrametern glauben wir mit der Form des Volksgesanges in Verbindung bringen zu müssen, der bei stichischen Maassen die Verse in Gruppen nach der Vier- oder Fünfzahl zu kleinen Strophen anordnet. So sehen wir es in den von dem Volksliede ausgehenden Gedichten der Lesbier und Bukoliker: auch dem Epirrhema scheinen vier tetrastichische oder pentastichische Strophen zu Grunde zu liegen, die freilich in der Aristophanischen Komödie sich nicht mehr durch Satzende von einander sondern, aber sicherlich ein und derselben Melodie folgten, so dass in dem Epirrhema und ebenso in dem Antepirrhema eine über 4 oder 5 Verse sich erstreckende Melodie viermal wiederholt wurde.

Die trochäischen Tetrameter sind zwar die häufigsten, aber keineswegs das einzige Metrum des Epirrhema. Wir finden ausser ihnen auch polyschematistische Priapeen: Eupolis Kolak. fr. 1.

Ἀλλὰ δίαιταν ἣν ἔχους' οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
λέξομεν· ἀλλ' ἀκούσαθ' ὡς ἐσμὲν ἅπαντα κομψοί.

Die Zahl von 16 Versen, die sämmtlich erhalten sind, und der Inhalt lässt keinen Zweifel, dass wir hier ein Epirrhema und nicht etwa eine Parabase im engeren Sinne vor uns haben (vgl. die analogen Epirrhemata der Wespen, Vögel und Wolken). Dagegen gehört das ebenfalls in polyschematistischen Priapeen gehaltene Parabasen-Fragment des Amphiaraos fr. 18

Οἶδα μὲν ἀρχαῖόν τι δρῶν κοὐχὶ λέληθ' ἐμαυτόν

der eigentlichen Parabase, nicht dem Epirrhema an.

Ein drittes Metrum des Epirrhema ist das päonische. Vesp. 1275 (8 päonische Tetrameter mit 1 trochäischen Tetrameter als Abschluss). Acharn. 971. Auch die päonischen Tetrameter der zweiten Thesmophoriazusen scheinen einem Epirrhema anzugehören fr. 15. 16

Ἦν μέγα τι χρῆμ' ἔτι τρυγῳδοποιομουσική . . .
μήτε Μούσας ἀνακαλεῖν ἑλικοβοστρύχους.

Diese eigentlich melischen Metra, die ausser den trochäischen Tetrametern gebraucht werden, sind ein fernerer Beweis für den melischen Vortrag des Epirrhema. Doch gehen wir wieder auf die trochäischen Tetrameter als die gewöhnliche Form zurück. Wo die trochäischen Tetrameter in stichischer Folge vom komischen Chore gebraucht werden, da sind sie überall orchestisch mit Bewegungen der raschesten Art, wie sie dem Kordax der Komödie eigenthümlich sind, vorgetragen. Aristoteles nennt deshalb den Vers κορδακικώτερον, ὀρχηστικώτερον Rhet. 3, 8; Poet. 4. Schon die Grammatiker überliefern, dass der Chor, wenn er in rascher Eile seinen Einzug hält, in trochäischen Tetrametern singt schol. Acharn. 204 ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χοροὺς ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι und 240 γέγραπται τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων σπουδῇ Acharn. 204:

Τῇδε πᾶς ἕπου, δίωκε, καὶ τὸν ἄνδρα πυνθάνου.

Equit. 242. 246.

Ἄνδρες ἱππῆς, παραγένεσθε, νῦν ὁ καιρός. ὦ Σίμων
ἀλλ' ἀμύνου καὶ δίωκε καὶ τροπὴν αὐτοῦ ποιοῦ.

Pax 301

Δεῦρο πᾶς χώρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας.

Thesmoph. 659. 662

Εἶα δὴ πρώτιστα μὲν χρὴ κοῦφον ἐξορμᾶν πόδα . . .
ἀλλὰ τὴν πρώτην τρέχειν χρή σ' ὡς τάχιστ' ἤδη κύκλῳ.

Av. 268.

Dass in allen diesen trochäischen Stellen die Bewegung nicht etwa bloss ein Marsch war, sondern eine sehr lebhafte Orchestik, zeigt sich überall. Vgl. insbesondere die Parodos des Friedens 323:

πρᾶγμα κάλλιστον διαφθείρητε διὰ τὰ σχήματα
. . . . κόρδαχ' ἑλκύσαι.

Es geht hieraus hervor, dass die trochäischen Tetrameter das Maass des eigentlichen komischen Chortanzes sind, des „κόρδαχ' ἑλκύσαι" ganz wie Aristoteles sagt „κορδακικώτερος, ὀρχηστικώ-

τερος". Ebenso erscheinen die Trochäen auch im Schlusse der Ekklesiazusen (in denen Enger ein Epirrhema sieht) als ein bewegtes Tanzmetrum 1164

Ὦ φίλαι γυναῖκες, εἴπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δρᾶν
ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπανακινεῖν. Κρητικῶς οὖν τῷ πόδε
καὶ σὺ κίνει. ΒΛΕ. τοῦτο δρῶ. . . ‹

Dasselbe gilt nun auch für die trochäischen Tetrameter des Epirrhema und Antepirrhema. Es ist nicht gesprochen, weder vom Koryphäus noch von den beiden Führern der Halbchöre, sondern gesungen, und zwar gesungen vom ganzen Chor unter der lebhaften Orchestik und Mimetik des obscönen Kordax. Dazu stimmt der muthwillig lascive Inhalt. Wenn in einigen Parabasen Päone an Stelle der Trochäen treten, so sind diese als heftiges Tanzmetrum, dessen Vortrag man sich überhaupt ohne Melik nicht denken kann, ganz an ihrem Platze. Hat Aristophanes in der Parabase der Wolken den Kordax und alle Obscönitäten ausgeschlossen, so ist dies nur ein vereinzelter Fall, der darin seinen Grund findet, dass in der ersten Aufführung der Wolken die allzusehr gehäuften Obscönitäten bei dem Publicum Anstoss erregt hatten.

Wir müssen schliesslich noch auf die Epirrhemata in der Parabase der Lysistrata eingehen. Diese Komödie gehört bereits einer Periode an, wo die Parabase ihre eigentliche Bedeutung verloren hatte (vgl. S. 37): das skoptische Element ist mit dem Stoff des Stückes verflochten, statt des persönlichen Spottes hören wir gegenseitige Schmähungen der beiden Halbchöre, der Männer und der Frauen. Die Anrede an die Zuschauer im Epirrhema sind nur hergebrachte Formeln. Hierdurch wurde die eigenthümliche Composition hervorgerufen, welche von der gewöhnlichen Manier abweichend sich als eine consequente Fortbildung der zu Grunde liegenden Elemente herausstellt und für den dramatischen Effect höchst wirksam ist. Die Ode sowohl wie die Antode wird unter die beiden Halbchöre getheilt: erst wird von den Männern, dann von den Weibern eine Ode und eine Antode gesungen. Ebenso verhält es sich mit den 20 Tetrametern des Epirrhema: die Männer singen die Hälfte dieser Verszahl, nämlich 10 Tetrameter und ebenso auch die Weiber, nachdem diese die ihnen zufallende Ode vorgetragen haben. Diese Zertheilung der 20 Tetrameter in 10 + 10 ist für die S. 44 besprochene strophische Gliederung des Epirrhema bemerkenswerth: wir sehen daraus nämlich, dass die 20 Tetrameter nicht in 5

vierzeilige, sondern in 4 fünfzeilige kleine nach derselben Melodie abgesungene Gruppen oder Strophen zerfallen. Die genaue Einhaltung der Zahl 20 in der Lysistrata zeigt ferner, dass wir diese Partie nicht bloss für parabasenähnlich, sondern für eine wirkliche Parabase zu halten haben: die Eigenthümlichkeit der Form (die Zweitheiligkeit) erklärt sich durch die Doppelgestalt des Chores, der Mangel des skoptischen Elements durch die Zeitverhältnisse: man suchte die Parabase, die in der Ungunst der Zeit ihre alte Bestimmung nicht mehr erfüllen konnte, wenigstens für den Theatereffect zu benutzen.

Auf dem Epirrhema und Antepirrhema beruht als den eigentlich komischen Elementen der ganze Nachdruck der συζυγία ἐπιρρηματική. Sie fehlen bloss in der 1. Parabase des Friedens, wo die Ode und Antode in ihrem zweiten Theile zugleich das sonst dem Epirrhema eigene skoptische Element enthält. Dagegen hat die Ode und Antode, die ihre alte Bedeutung, eine hyporchematische Verherrlichung der Gottheit zu sein, nicht festgehalten hat und somit oft zur blossen Form herabgesunken ist, eben aus diesem Grunde als ein unwesentliches Stück öfters weggelassen werden können. So in der 2. Parabase der Acharner, in der 2. Parabase der Wolken und in den Thesmophoriazusen. In den Acharnern und Thesmophoriazusen kommt an der bezeichneten Stelle bloss ein Epirrhema und Antepirrhema vor, in den Wolken ein Epirrhema (ohne antepirrhematische Responsion) mit Einem einleitenden Verse:

Χωρεῖτέ νυν, οἶμοι τί σοι . . .

Wir sind hier nicht berechtigt, auf eine Lücke im Texte (der zweiten Bearbeitung der Wolken) zu schliessen. Dagegen ist in der 2. Parabase der Wespen die Antode mit dem ersten Verse des Antepirrhema ausgefallen.

Schliesslich bezeichnen wir die συζυγία ἐπιρρηματική durch folgendes Schema:

α β β β β α β β β β

Jedes β bezeichnet hier eine trochäische Tetrastichie oder Pentastichie des Epirrhema, jedes β ist in Beziehung auf die Melodie die antistrophische Responsion des andern.

Monodischer Theil der Parabase.
(τὰ ἁπλᾶ.)

Der erste Haupttheil bildet ein von dem Chorführer vorgetragenes Ganze, in welchem dieser das Verhältniss des Dichters

zum Publikum darlegt und dessen Verdienste bald in launiger, bald in ernster Weise hervorhebt. So in den Acharnern, Rittern, Wolken, Wespen und im Frieden. Nur in den Vögeln und Thesmophoriazusen ist der Chorführer der Vertreter des Chores, dort das glückselige Geschick der Vögel, hier die Vorzüge der Weiber hervorhebend; der Anfang der letzten Stelle 785 ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσει deutet darauf hin, dass ein Inhalt dieser Art nicht gewöhnlich war. Doch scheinen auch unter den verlorenen Stücken die Parabase oft ein andres Thema als das Verhältniss des Dichters behandelt zu haben, wie aus dem Fragmente oder Eupolideischen Kolakes hervorgeht (Athen VI, 236).

Die eigentliche Parabase besteht gewöhnlich aus anapästischen Tetrametern, daher von dem Koryphäus selber οἱ ἀνάπαιστοι genannt Achar. 628; die kleinste Parabase (in den Thesmophoriazusen) enthält 29, die längste (in den Rittern) 40 Tetrameter. In einem einzigen Aristophaneischen Stücke, den Wolken, stehen Eupolideische Verse an Stelle der anapästischen Tetrameter:

⏑ ⏒ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒ – ⏒ – ⏑ –

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως,

ebenso in Platos Paidarios.

Wahrscheinlich wurden, wie schon oben bemerkt, auch die sogenannten polyschematistischen Priapeen in der Parabasis gebraucht:

⏑ ⏑ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Amphiar. fr. 20 οἶδα μὲν ἀρχαῖόν τι δρῶν κοὐχὶ λέληθ' ἐμαυτόν.

An die Parabase schliesst sich das Pnigos oder Makron, stets aus einem einzigen, bald längeren, bald kürzeren anapästischen Hypermetron bestehend. Es ist nur in solchen Stücken vorhanden, wo die eigentliche Parabase aus anapästischen Tetrametern besteht und macht keinen selbstständigen Theil für sich aus, sondern bildet nur den Abschluss der vorhergehenden Tetrameter, so dass es von diesen nicht einmal in allen Stücken durch Satzende und Interpunction getrennt ist. Der Abschluss von anapästischen, jambischen, trochäischen Tetrametern in einem Hypermetron desselben Metrums ist eine auch sonst in der alten Komödie häufige Composition: wo die Rede ihrem Ende zueilt, da ist sie am lebendigsten und bewegtesten und deshalb geht die stichische Form, in der jeder Vers von dem folgenden durch eine Pause getrennt ist, in die hypermetrische über, wo eine Reihe sich un-

mittelbar an die andere schliesst, ohne dass dem Vortragenden ein Ruhepunkt verstattet ist. Daher auch der Name πνῖγος oder μακρόν: der Vortrag bestand in einem langen Athemzuge.

Die Einleitung, gleichsam das Vorwort der Parabase bildet das Kommation, nach den Alten das προκήρυγμα τῆς παραβάσεως, eine Aufforderung zum Beginne der Anapästen enthaltend, in den meisten Stücken zugleich mit einem Nachrufe an die Schauspieler, die im vorhergehenden Epeisodion agirten und jetzt die Bühne verlassen. Das Kommation enthält nur wenig Verse, daher der Name, der hier nichts weiter als einen kleinen Abschnitt bedeutet. Im Metrum ist es gewöhnlich von dem der eigentlichen Parabase verschieden: glyconeisch-logaödische Reihen in den Vögeln, Glyconeen mit 3 vorausgehenden anapästischen Dipodieen in den Wolken, jambisch-trochäische Reihen mit 5 vorausgehenden anapästischen Dipodieen in den Wespen, 2 anapästische Systeme in den Rittern, 4 anapästische und 1 trochäischer Tetrameter im Frieden, Pherekrateen in Pherekrates' Korianno p. 253 Mein. In den Acharnern und Thesmophoriazusen 785 geht den anapästistichen Tetrametern kein von ihnen verschiedenes Metrum voraus, aber die Scholiasten bezeichnen dort die beiden ersten Verse, hier den ersten Vers als das προκήρυγμα τῆς παραβάσεως ausdrücklich mit dem Namen Kommation.

Was den Vortrag dieser drei Theile anbetrifft, so war er wohl ohne Zweifel kein bloss declamatorischer, sondern ein melischer oder melodramatischer (παρακαταλλαγή). Für das Kommation geht dies aus den melischen Metren hervor, sowie aus der Definition des Scholiasten: κομμάτιον καταβολή τίς ἐστι βραχέος μέλους. Die eigentliche Parabase kann wenigstens da, wo sie aus logaödischen Versen besteht, nicht bloss declamatorisch vorgetragen worden sein, und auch für die Anapästen müssen wir dem Kommation der Vögel v. 682 zufolge dasselbe annehmen; wenn die Scholiasten sich des Ausdruckes λέγειν τοὺς ἀναπαίστους bedienen, so kann dies noch keineswegs das Gegentheil beweisen, wie aus dem bereits oben Gesagten und dem Scholion zu den Vögeln 682: πολλάκις πρὸς αὐλὸν λέγουσι τὰς παραβάσεις hervorgeht. Auch das die Parabase unmittelbar fortsetzende Makron erfordert melischen Vortrag. Wir haben deshalb die Meinung, dass die ἁπλᾶ gesprochen seien, aufzugeben: es wurde hier entweder Alles gesungen oder es wurde bloss das Kommation gesungen, die eigent-

liche Parabase aber mit ihrem Makron als Parakataloge unter begleitender Aulos-Musik melodramatisch recitirt.

Mit dem Kommation erfolgte zugleich eine Bewegung des Chores, der bis dahin während des Epeisodions seine festen Reihen an der Thymele, nach der Scene hingewandt, eingenommen hatte. Dies ist das παραβαίνειν, wozu die Worte des Kommations selber auffordern und wovon diese ganze Partie der Komödie den Namen παράβαcιc erhalten hat: der Chor verliess seine Stellung (daher cτρέψαι, cτέφεcθαι) und bewegte sich nach der Seite der Zuschauer hin (παραβαίνειν), denen er sich gegenüberstellte und die der Koryphäus in seinem Vortrage anredete.

So zeigt die Parabasis eine Analogie mit der Párodos; in der Parodos hielt der Chor während der Monodie des Koryphäus seinen Einzug in die Orchestra und bewegte sich zu der Thymele hin, in der Parabasis verliess er unter dem monodischen Gesange des Koryphäus die Stellung an der Thymele und wandte sich dem Theatron zu; in beiden Theilen des Dramas folgte dem Einzelvortrage der Gesang des gesammten Chores, auf den der Name Parodos und Parabasis ausgedehnt wurde. So erklärt sich auch, weshalb das Kommation in seiner metrischen Form gewöhnlich von den folgenden Tetrametern abweicht: während des Kommations fand das παραβαίνειν statt, daher hier ein bewegteres Metrum an seiner Stelle war, die gleichförmigeren und ruhigeren Verse der eigentlichen Parabase dagegen wurden gesungen, während die Choreuten sich in festen Reihen dem Theater gegenüber aufgestellt haben.

Eine dem Kommation analoge Partie erscheint nun aber auch sonst als Einleitung Aristophaneischer Chorika. Zunächst gehört hierher das letzte Chorlied der Acharner, in welchem der vom Gesammt-Chore gesungenen strophischen Syzygia

1150 Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν ξυγγραφῆ τῶν μελέων ποιητήν . . .

ein vom Koryphäus vorgetragenes anapästisches Hypermetron vorausgeht:

1142 Ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ cτρατιάν . , .

Gerade wie ein parabasisches Kommation ruft auch diese Partie den die Bühne verlassenden Agonisten ein Abschiedswort zu. Und ebenso wie das Kommation der Parabase nicht von den folgenden Theilen der Parabase abgetrennt und etwa als Schluss des vor-

ausgehenden Epeisodions aufgefasst werden kann (wird es doch von der alten Ueberlieferung ausdrücklich für den ersten der sieben Theile der Parabase erklärt), so darf auch das vorliegende Hypermetron der Acharner nicht von dem Chorikon: Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος . . . abgetrennt und nicht dem vorausgehenden Epeisodion zugewiesen werden.

In gleicher Weise sind die Anapäste am Eingange des dritten Chorikons der Thesmophoriazusen aufzufassen 947:

Ἄγε νῦν ἡμεῖς παίσωμεν ἅπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν . . .;

der Unterschied ist nur der, dass hier dem anapästischen Hypermetron noch 2 anapästische Tetrametra vorausgehen und dann noch einige andere Verse nachfolgen: κοῦφα ποσὶν ἆγ' ἐς κύκλον κτέ. — Ferner die 4 anapästischen Tetrameter im Eingange des ersten Chorikons der Thesmophoriazusen 655:

Ἡμᾶς τοίνυν μετὰ τοὺς ἤδη τὰς λαμπάδας ἁψαμένας χρή . . .,

denen noch 4 trochäische Tetrametra mit einem trochäischen Hypermetron folgen. Die Mischung verschiedener Metra kommt auch in den parabasischen Kommatien vor, vgl. insbesondere Frieden 729, Wespen 1009.

Wir werden hierher nun auch die iambischen Tetrameter zu zählen haben, welche im ersten und zweiten Chorikon der Ekklesiazusen dem Strophenpaare des Chores vorausgehen:

285 Ὥρα προβαίνειν ὦνδρες ἡμῖν ἐστί· τοῦτο γὰρ χρή . . .

und

478 Ἔμβα χώρει·
ἆρ' ἔστι τῶν ἀνδρῶν τις ἡμῖν ὅστις ἐπακολουθεῖ . . .

Allen diesen Eingängen komischer Chorlieder, mögen diese nun Parabasen oder Parodoi oder Stasima sein, stehen genau parallel die anapästischen Hypermetra vor den Strophen der Aeschyleischen Chorlieder. Sie sind keineswegs auf das jedesmalige erste von den 4 Chorliedern eines Aeschyleischen Dramas (die Parodos) beschränkt, sondern kommen auch in dem zweiten, dritten und vierten vor. Im dritten Chorikon der Hiketides:

625 Ἄγε δὴ λέξωμεν ἐπ' Ἀργείοις . . .,

im zweiten Chorikon der Eumeniden:

307 Ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν . . .,

an beiden Stellen sogar im Wortlaute den vorher herbeigezogenen Anapästen der Thesmophoriazusen 947 und 655 entsprechend. Ferner im zweiten Chorikon des Agamemnon:

355 Ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καὶ Νὺξ φιλία . . .,

im vierten Chorikon der Septem:

822 Ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι . . .,

im zweiten Chorikon der Perser:

532 Ὦ Ζεῦ βασιλεῦ νῦν μὲν Περσῶν . . .,

im dritten Chorikon der Perser:

623 Βασίλεια γύναι, πρέσβος Περσῶν . . . .

Alle diese anapästischen Hypermetra verhalten sich zu den darauf folgenden Chorstrophen wie die Kommatien der Parabasen zu den epirrhematischen Syzygieen (die eigentliche Parabase mit ihrem Makron muss hier natürlich als etwas der Komödie durchaus eigenthümliches ausserhalb der Parallele bleiben) oder, was ganz das nämliche ist, wie die Einleitungen der komischen Stasima und Parodoi zu den darauf folgenden Chorstrophen. Sie dürfen so wenig wie diese einleitenden Partieen der komischen Chorlieder von den folgenden Strophen abgetrennt werden, sie sind als die integrirende Einleitung des jedesmaligen tragischen Chorikons anzusehen, von dessen Strophen sie sich einmal durch die metrische Form, sodann auch durch den Vortrag unterscheiden, denn sie werden nicht vom Gesammtchore, sondern von dem Chorführer vorgetragen, sie bilden kein eigentliches Melos, sondern eine melodramatische Partie, recitirt unter der Begleitung der αὐλοί (παρακατάλογή vgl. „πρὸς αὐλὸν λέγουσι τὰς παραβάσεις“ oben S. 51).

Wie sich so eben gezeigt, erscheinen bei Aeschylus einleitende Anapästen einmal vor einem vierten Chorikon (Septem), zweimal vor einem dritten Chorikon (Perser, Hiketides), dreimal vor einem zweiten Chorikon (Perser, Agamemnon, Eumeniden). Ebenso häufig wie vor dem zweiten Chorikon, nämlich dreimal erscheinen sie in den uns erhaltenen Stücken auch vor dem ersten Chorikon, nämlich im ersten Chorikon der Perser:

1 Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων . . .,

im ersten Chorikon der Hiketides:

1 Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως . . .,

und im ersten Chorikon des Agamemnon:

40 Δέκατον μὲν ἔτος τόδ', ἐπεὶ Πριάμου . . . .

Hier vor dem ersten Chorikon ist die Zahl und der Gesammtumfang der vorausgehenden anapästischen Hypermetra viel umfangreicher als vor den übrigen Chorika, doch hängt dies wohl nur damit zusammen, dass in den Aeschyleischen Tragödien das jedesmalige erste Chorikon oder die Parodos auch in Beziehung auf Zahl und Umfang der Chorstrophen die übrigen Chorika übertrifft. Im übrigen zeigt sich zwischen diesen dem ersten Chorikon vorausgehenden Anapästen und den vor den weiteren Chorika stehenden Anapästen kein Unterschied, weder im Inneren noch im Aeusseren.

In dieselbe Classe mit diesen das erste Chorikon einleitenden Anapästen sind die Dochmien zu stellen, welche dem ersten Chorikon der Septem vorausgehen 78—107

Νεόκοτα θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη.

Auch diese Dochmien sind gleich den einleitenden Anapästen zu nicht antistrophischen Hypermetra vereint (ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους Hephaest. p. 71), gegen das Ende hin, wie dies bei dochmischen Compositionen Gebrauch ist, mit einigen iambischen Versen untermischt. Auch sie sind nicht als Chorgesang, sondern monodisch vorgetragen, doch nicht wie die Anapästen des Koryphäus von einem einzigen, sondern von zwei Choreuten (wahrscheinlich den Führern der beiden Halbchöre). Die mit diesem amöbäischen Vortrage zusammenhängende grössere Bewegtheit, welche dieser Einleitung des ersten Septem-Chorikons gegenüber den Einleitungen aller übrigen Chorlieder eigen ist, ist unstreitig der Grund, dass hier Aeschylus nicht wie sonst Anapästen gewählt, sondern dasselbe dochmische Metrum, welches in den beiden ersten Syzygieen dieses Chorliedes herrscht, angewandt hat. Es ist nicht unbemerkt zu lassen, dass Aeschylus sich vor einem dochmischen Chorikon stets der einleitenden Anapästen enthalten hat.

Nicht bloss die Chorlieder, sondern auch die Threnoi des Aeschylus haben anapästische Einleitungen, die ungefähr denselben Umfang zeigen wie die Anapäste vor dem zweiten, dritten, vierten Chorikon, d. h. den Stasima (sie sind nicht so umfangreich wie die Anapäste der Parodos). Da der Threnos ein Wechselgesang zwischen Chor und Bühne ist, so können sich hier mit den Anapästen des Chorführers auch Anapästen der Bühne verbinden:

Sept. 861 Ἀλλὰ γὰρ ἥκουc' αἵδ' ἐπὶ πρᾶγοc . . .,
Pers. 907 Δύcτηνοc ἐγὼ cτυγερᾶc μοίραc (Xerxes und Chorführer)
Choeph. 304 Ἀλλ' ὦ μεγάλαι Μοῖραι Διόθεν . . .

In dem Threnos der Choephoren trägt der Chorführer nicht bloss am Anfange, sondern auch zwischen den unter Orest, Elektra und Gesammtchor vertheilten Strophen anapästische Partieen vor. Ebenso sind auch in dem vierten der Aeschyleischen Threnen, Agam. 1448 ff., welcher der einleitenden Anapäste entbehrt, die antistrophisch respondirenden Strophen durch anapästische Hypermetra unterbrochen, die aber nicht wie in dem Threnos der Choephoren bloss von dem Chorführer, sondern theils vom Chorführer, theils von Klytämnestra gesungen werden.

Dieser Form des Threnos schliesst sich das vierte Chorikon der Eumeniden und das erste Chorikon des Prometheus an. Dort werden die Chorstrophen von Anapästen der Athene, hier von Anapästen des Prometheus unterbrochen.

Endlich muss nun noch bemerkt werden, dass anapästische Hypermetra nicht bloss am Anfange und in der Mitte, sondern auch am Ende eines Chorikons oder eines Threnos vorkommen. Nicht nur der Threnos des Agamemnon, den ein anapästisches Hypermetron der Klytämnestra beendet, sondern auch der Threnos der Choephoren schliesst mit Anapästen ab (ein kurzes trikolisches Hypermetron des Chorführers). Von den Chorika gehören hierher das dritte Chorikon des Agamemnon und das erste Chorikon der Perser. Dort folgen auf die Schlussstrophe v. 872 6 anapästische Hypermetra des Chorführers, hier v. 140 3 anapästische Hypermetra, an welche sich noch 4 trochäische Tetrameter anschliessen, die wahrscheinlich nicht der Chorführer, sondern der Gesammtchor gesungen hat.

140 Ἀλλ' ἄγε Πέρcαι, τόδ' ἐνεζόμενοι [3 Hypermetra]
155 Ὦ βαθυζώνων ἄναcca Περcίδων ὑπερτάτη [4 Tetram.]

Auch bei Sophokles und Euripides werden Strophen mit anapästischen Hypermetren verbunden. Am häufigsten geschieht dies in Threnen, wie Antig. 801 (Anapästen des Koryphaios am Anfange und nach der ersten und zweiten Strophe), Oed. R. 1297 (Anapästen des Koryphaios und des Oedipus im Anfange), Alcest. 861 (vor jeder Strophe und Antistrophe Anapäste). Von den Chorliedern wird bloss das jedesmalige erste Chorikon (Parodos) mit anlautenden oder inlautenden Anapästen verbunden: Aiax 134, Alcest. 77 (an- und inlautende Anapäste), Antigone 100, Philoct.

135, Medea 96 (inlautende, aber keine anlautende Anapäste). Dahin gehört auch die Parodos des Rhesus (an- und inlautende Anapäste). Das zweite, dritte und vierte Chorikon (die Stasima) ist bei Sophokles und Euripides niemals mit anlautenden oder inlautenden Anapästen vereint. Nicht selten dagegen kommt es vor, dass auf ein Stasimon oder eine Parodos eine anapästische Partie folgt (wie im ersten Chorikon der Perser, im dritten Chorikon des Agamemnon): Antig. 376 (zweites Chorikon); Antig. 626 (drittes Chorikon); Iphigen: Aul. 598 (zweites Chorikon); Iphigen. Taur. 455 (Parodos) Troad. 568. 1118. Rhesus 380 (drittes Chorikon).

Wie die einem Chorikon unmittelbar vorausgehenden Anapäste überall als eine zu den folgenden Strophen gehörende Einleitung und somit als ein integrirender Theil des Chorikon erscheinen, so bilden im Gegensatze hierzu die auf ein Chorikon unmittelbar folgenden Anapäste ihrem Inhalte nach den Anfang der auf das Chorikon folgenden Epeisodien und müssen mithin von dem Chorikon abgetrennt werden. Es ist hierbei ganz einerlei, ob das Chorikon eine Parodos oder ein Stasimon ist.

5. Parodos und Stasimon nach Aristoteles.

Dass die vor den Strophen des ersten Chorikon (oder der Parodos) vorkommenden Anapäste ein integrirender Theil der Parodos sind, ist auch die Ueberlieferung der Alten. Denn Hephästion de poem. p. 71 sagt von den anapästischen Hypermetra: κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους ἐστὶν ὅσα ἐξ ὁμοίων συνεστῶτα ἔχει κατάληξιν . . . μεταξύ, οὐ μέντοι ἴσοις μεγέθεσι ταύτην ἐπιζευγνυμένην ἀεί, οἷα μάλιστα φιλεῖ γενέσθαι ἐν ταῖς παρόδοις τῶν χορῶν. Vgl. auch p. 76: κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους γεγραμμένα, ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει.

Werden demnach die vor den Strophen der Parodos erscheinenden Anapäste von den Alten zum Chorikon hinzugerechnet, so sind dagegen nach der Ueberlieferung der Aristotelischen Poetik c. 12 die mit einem Stasimon verbundenen Anapäste von dem Chorikon abzutrennen und dem Epeisodion zuzuweisen, wenn anders die betreffende Aristotelische Stelle (wenigstens der Hauptsache nach) unverfälscht auf uns gekommen ist. Sie lautet:

> Χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου.

Zunächst sind hier die Wörter λέξις und ὅλου genauer zu erwägen.

1) λέξις] Man hat geglaubt, ein Hauptunterschied zwischen Parodos und Stasimon beruhe dieser Stelle des Aristoteles zufolge darin, dass die Parodos eine „λέξις", das Stasimon ein „μέλος" sei, wobei man „λέξις" als „Sprechen, Recitiren", „μέλος" als „Singen" interpretirt; der Vortrag der Parodos sei also ein recitirender oder declamatorischer, der Vortrag des Stasimon ein Gesang. Dies ist unrichtig. Nicht bloss die gesprochenen Worte der lediglich recitirenden Verse heissen λέξις, sondern auch die gesungenen Worte der melischen Verse, worüber man die Stellen des Aristoxenus von den drei ῥυθμιζόμενα und dem χρόνος ἀσύνθετος, σύνθετος und μικτός vergleiche (griechische Metrik Bd. 1, Supplem. S. 7, 14 und 9, 7 ff. Aristid. ebendas. S. 27). Dass auch Aristoxenus' Lehrer Aristoteles das Wort λέξις in diesem allgemeineren Sinne, wonach es auch vom Gesange zu verstehen ist, gefasst hat, geht aus seinen vorausgehenden Worten hervor: ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν. Ein Epeisodion kann ebenso gut zwischen einer Parodos und einem ersten Stasimon stehen, wie zwischen einem ersten und zweiten, einem zweiten und dritten Stasimon u. s. w. —, mithin gehören nach Aristoteles zu den χορικὰ μέλη nicht bloss die Stasima, sondern auch die Parodos:

Πάροδος [χορικὸν μέλος]
ἐπεισόδιον μεταξὺ χορικῶν μελῶν
στάσιμον [χορικὸν μέλος],

ist also in einer anderen Zeile dieser Stelle die von Aristoteles vorher unter die Kategorie der χορικὰ μέλη gestellte Parodos als λέξις bezeichnet, so kann dies „λέξις" nur im allgemeineren (Aristoxenischen) Sinne gefasst sein.

2) ὅλου] In den Worten ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ ist der Genitiv ὅλου auffallend. Will Aristoteles damit den Gesammtchor bezeichnen im Gegensatze zu einem einzelnen Choreuten? Dies ist die gewöhnliche Auffassung. Aber wir dürfen das an dieser Stelle gebrauchte Wort ὅλον nicht ausser Zusammenhang lassen mit demjenigen, was Aristoteles im unmittelbar Vorausgehenden als ὅλον bezeichnet. Es ist nämlich nicht bloss bei der Definition der πάροδος, sondern auch in den vorausgehenden Definitionen des πρόλογος, des ἐπεισόδιον und der ἔξοδος, und zwar beim

ἐπεισόδιον sogar zweimal angewandt, es kommt also im ganzen fünf mal vor. Dürfen wir annehmen, dass es die vier ersten Male in einem anderen Sinne gebraucht ist als das fünfte mal? Sicherlich nicht. Der Prolog ist die ganze Partie vor der Parodos; — die Exodos ist die ganze Partie, auf welche kein Chorlied mehr folgt; — das Epeisodion ist die ganze Partie zwischen zwei ganzen Chorliedern. Vgl. die Aristotelischen Worte auf S. 68, Was das „ganze" bedeutet, wird S. 65. 66 auseinandergesetzt werden. Da sollte man auch erwarten, dass von der Parodos gesagt sein müsste: sie sei die ganze erste Lexis des Chores. Schwerlich wird es anders gewesen sein und der jetzige Wortlaut der Stelle wird wohl aus einem älteren

πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλ(η τ)οῦ χοροῦ

hervorgegangen sein. Vorher hat Aristoteles die Parodos unter die Kategorie der ὅλα χορικὰ μέλη gesetzt: diesem Ausdrucke ist nunmehr πρώτη λέξις ὅλη τοῦ χοροῦ ganz analog. An dem Artikel τοῦ wird man keinen Anstoss nehmen: die Artikel sind zwar sonst in unserer Stelle ausserordentlich gespart, aber dass in Beziehung auf die Artikel der Abschreiber oder Epitomator unserer Aristotelischen Stelle sich nicht an den ursprünglichen Wortlaut gehalten hat, liegt klar zu Tage.*)

Mancher wird wohl dieser Aenderung von ὅλου in ὅλη τοῦ um deswillen seine Zustimmung nur ungern ertheilen, weil er jetzt in der Aristotelischen Definition die Angabe vermisst, dass die Parodos vom ganzen Chore (nicht von einem einzelnen Choreuten) gesungen sei. Will man aber näher auf die Sache eingehen, so wird man erkennen, dass eine solche Angabe keineswegs genau sein würde. Denn es gehören zur Parodos auch die vom Chorführer, also von einem einzelnen Choreuten gesungenen Anapäste, worauf Aristoteles späterhin bei seiner Definition des Stasimon Rücksicht nimmt: nur diejenigen Parodoi sind λέξεις ὅλου χοροῦ, welche der Anapästen entbehren, z. B. die Parodos der Choephoren —, die übrigen aber (z. B. in den Persern, im Agamemnon, in den Hiketiden) sind nicht λέξεις ὅλου χοροῦ, denn nur zum Theil werden sie vom ganzen Chore gesungen.

*) In den Aristotelischen Definitionen der μέρη κωμῳδίας hat sich der Artikel vor χοροῦ überall erhalten (vgl. S. 68): Πρόλογος . . . τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ — Ἔξοδος τὸ ἐπὶ τέλος λεγόμενον τοῦ χοροῦ. — Χορικὸν τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον.

„Parodos ist der ganze erste Vortrag des Chores, Stasimon ist ein Chorlied ohne Anapäste und Trochäen." — Das wenigstens ist es, was uns hier direct überliefert wird, und daran haben wir zunächst festzuhalten, so unvollständig auch die Definition des Stasimon uns erscheinen mag. Bloss formeller Art ist das Bedenken, welches die Singularformen ἀναπαίστου καὶ τροχαίου hervorrufen. Man würde hier wohl den Plural erwarten. Aber dennoch scheint Aristoteles Singularformen gebraucht zu haben, nämlich die Formen ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ, die hier dasselbe Schicksal gehabt haben, welches ihnen so oft in den uns vorliegenden Texten der griechischen Metriker widerfahren ist, dass sie nämlich durch gedankenlose Abschreiber zu ἀναπαίστου und τροχαίου verstümmelt sind.

Also: „das Stasimon ist ein Chorlied, bei welchem keine anapästische und trochäische Partie vorkommt". Durch diese Angabe ist das Stasimon in einen Gegensatz zu der Parodos gesetzt, der kein anderer als folgender sein kann: „Bei der Parodos kommt eine anapästische und trochäische Partie vor" oder vielmehr: „Bei der Parodos kann eine anapästische und trochäische Partie vorkommen". Aristoteles hat dies zwar nicht ausdrücklich ausgesprochen (wenigstens nicht in dem uns überlieferten Texte), aber es ist anderweitig als Thatsache überliefert, denn Hephästion sagt in der schon oben angeführten Stelle, dass anapästische Partieen in den Parodoi beliebt sind.

Ist es verstattet, die vorliegende Erklärung des Aristoteles auf die Aeschyleischen Tragödien anzuwenden, so scheint sich zunächst folgende Alternative herauszustellen. Entweder erstens: das zweite Chorikon der Perser, das dritte Chorikon der Hiketiden, das dritte Chorikon der Septem, das zweite Chorikon des Agamemnon, welche sämmtlich ganz in derselben Weise wie die Parodoi durch Anapäste eingeleitet werden, können dem Aristoteles zufolge keine Stasima sein, denn das Stasimon ist ἀνευ ἀναπαιστικοῦ. Oder zweitens: wenn die genannten Chorika unter die Kategorie der Stasima gehören, so müssen die sie einleitenden Anapäste von ihnen abgetrennt und dem vorausgehenden Ἐπεισόδιον zugewiesen werden, trotzdem dass dieselben ihrem Inhalte nach nicht dem vorausgehenden Ἐπεισόδιον, sondern nur mit den folgenden Chorstrophen im Zusammenhange stehen, und zwar genau in demselben Zusammenhange, wie bei der Parodos die ein-

leitenden Anapäste mit den darauf folgenden chorischen Syzygien.

Aber nicht bloss von Anapästen, sondern auch von Trochäen ist bei Aristoteles die Rede: „die Parodos kann mit einer trochäischen Partie versehen sein, das Stasimon nicht." Als eine unter diese Kategorie fallende Partie könnte das erste Chorikon der Perser erscheinen, in welchem auf die letzte Chorstrophe 3 anapästische Hypermetra des Koryphäus und dann noch 4 trochäische Tetrameter des Chores folgen (S. 56). Das in Rede stehende Chorikon ist eine Parodos und eben deshalb sind die Trochäen am Schlusse desselben völlig legitim; wäre es keine Parodos, sondern ein Stasimon, so müssten die trochäischen Tetrameter mit sammt den unmittelbar vorausgehenden Anapästen von der Chorstrophe abgetrennt und dem folgenden Epeisodion zugewiesen werden.

Die Erklärer unserer Aristotelischen Stelle pflegen in Betreff des ἀνεὺ τροχαϊκοῦ auf die Komödie zu recurriren. (In allen uns erhaltenen Tragödien ist in der That die eben genannte Stelle der Perser das einzige tragische Chorikon, welches mit Trochäen im Zusammenhange steht.) Gegen die Herbeiziehung der Komödie wird sicherlich nichts einzuwenden sein, denn Parodos und Stasimon gehören ja zu den „μέρη ἁπάντων (sc. δραμάτων) κοινά" und in Beziehung auf die Anapäste und Trochäen muss, sollte man denken, der von Aristoteles für die Parodos und das Stasimon der Tragödie ausgesprochene Satz auch auf die Parodos und das Stasimon der Komödie Anwendung finden. Das erste Chorikon der Thesmophoriazusen v. 655 wird eingeleitet mit 4 anapästischen Tetrametern, auf welche eine trochäische Partie (aus 3 Tetrametern und einem längern trochäischen Hypermetron) folgt. Diese ganze bis 667 reichende Partie wird vom Koryphäus vorgetragen, erst mit 667 beginnt die Chorstrophe. Sie ist eine Parodos — also eine Parodos cὺν ἀναπαιστικῷ καὶ τροχαϊκῷ; bei einer Parodos sind ja die Anapäste und Trochäen nach der Aristotelischen Lehre legitim. Ganz ähnlich ist das dritte Chorikon der Thesmophoriazusen angelegt, auch hier beginnt der Chorführer zunächst mit einer anapästischen Partie (947—952), dann mit einigen melischen Metren 953—958 (nach Art eines parabasischen Kommations), endlich einer trochäische Partie 959—968 (auf den ersten Anschein 3 kleine trochäische Strophen, aber in Wirklichkeit fehlt die genauere anti-

strophische Responsion, die hier nicht durch gewaltsame Mittel hergestellt werden darf, eben weil diese trochäische Partie nicht Chorgesang, sondern Vortrag des Chorführers ist). Was hier der Chorführer sagt, bildet mit den folgenden Chorstrophen mindestens eine eben so innige Einheit, wie die einleitende Koryphäuspartie in dem vorher besprochenen ersten Chorikon der Thesmophoriazusen. Aber es liegt uns hier nicht wie dort eine Parodos, sondern ein Stasimon vor und aus diesem Grunde würden die Anapäste und Trochäen des Chorführers im dritten Thesmophoriazusen-Chorikon von den folgenden Chorstrophen abzutrennen und dem vorausgehenden Epeisodion zuzuweisen sein, wenn der Satz des Aristoteles στάσιμον .... ἄνευ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ auf Aristophanes Anwendung finden sollte.

Nicht bloss vor den Chorstrophen, sondern auch zwischen denselben werden anapästische Partieen gebraucht; bei Aeschylus im vierten Chorliede der Eumeniden und im ersten Chorliede des Prometheus. Das letztere ist eine Parodos und deshalb sind hier die inlautenden Anapäste legitim. Das erstere kann keine Parodos sein; ist es ein Stasimon, so müssen bloss die Chorstrophen als Stasimon angesehen werden, die inlautenden Anapäste aber gehören nicht zum Stasimon, obwohl sie sich zu der Chorstrophe genau so verhalten, wie im ersten Chorliede des Prometheus.

Zu so wunderlichen Consequenzen führt uns Aristoteles mit seiner Angabe über die Anapästen und Trochäen, wenn er verlangt, dass wir dieselbe auch auf die Stücke des Aeschylus und Aristophanes beziehen sollen. Die Partie Agamemnon 40 ff. Δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου ist nach ihm zur Parodos zu rechnen, dagegen müssen die Anapästen Hiketides 625 Ἄγε δή, λέξωμεν ἐπ' Ἀργείοις zum vorausgehenden Epeisodion gerechnet und von den folgenden Chorstrophen abgetrennt werden. So evident es auch immerhin ist, dass diese Anapäste der Hiketiden mit den folgenden Strophen des Stasimon viel inniger zusammenhängen als jene Anapäste des Agamemnon mit den v. 104 κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων beginnenden Syzygieen des Chores. Ebenso hängen in den oben angeführten Stasima der Komödie die einleitenden Anapäste und Trochäen viel inniger mit dem darauf folgenden Gesange des Gesammtchores zusammen als z. B. das Kommation mit der epirrhematischen Partie der Parabase: das Kommation nimmt Bezug auf das vor-

ausgehende Epeisodion (ἀλλ' ἴθι χαίρων etc.), ist aber nicht zum Epeisodion zu rechnen, dagegen soll Thesmophoriazusen 947 ἄγε νῦν ἡμεῖς παίσωμεν ἅπερ etc., obwohl hier nur Bezug auf die folgenden Chorstrophen genommen wird, von diesen abgeschieden und zum vorausgehenden Epeisodion gerechnet werden, auf welches dort auch nicht mit einem einzigen Worte hingedeutet wird.

Lässt sich denken, dass ein Mann wie Aristoteles uns in der That zumuthen will, in völligem Widerspruche mit Form und Inhalt der in Rede stehenden dramatischen Partieen des Aristophanes und Aeschylus, seine Angabe ἄνευ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ auf diese auszudehnen?

Sehen wir aber sowohl von Aristophanes wie von Aeschylus ab und berücksichtigen wir hier bloss die Stücke des Sophokles und Euripides, so findet auf diese die fragliche Aristotelische Angabe eine unbedingte und ausnahmslose Anwendung. Denn die sämmtlichen Sophokleischen und Euripideischen Chorika, in welchen anlautende und inlautende Anapäste vorkommen, sind πρῶται λέξεις τοῦ χοροῦ, sind πάροδοι; es kommt auch nicht ein einziges Mal vor, dass in einem Sophokleischen und Euripideischen Stasimon ein derartiger Gebrauch von Anapästen stattfindet.

Wenn wir den Satz aussprechen, dass die Aristotelische Definition der Parodos und des Stasimon im 12. Capitel der Poetik die Stücke des Aristophanes unberücksichtigt lässt, so werden wir uns wohl schwerlich auf einen ernstlichen Widerspruch gefasst zu machen brauchen, denn es sind ja eben nur μέρη τραγῳδίας, aber nicht μέρη κωμῳδίας, von welchen dort die Rede ist. Wir werden aber nicht minder auch den Satz aussprechen müssen, dass Aristoteles dabei nur die Tragödie des Sophokles und Euripides und der ihnen gleichzeitigen und nachfolgenden Tragiker bis auf seine Zeit im Auge hat, die ältere Tragödie des Aeschylus aber dabei unberücksichtigt lässt. Die Worte ἄνευ ἀναπαιστικοῦ sind ja nicht die einzigen, welche hierfür Zeugniss geben. Wir haben schon früher darauf hinweisen müssen, dass von den 6 Hauptkategorieen der μέρη τραγῳδίας nur 5 bei Aeschylus vorkommen, nämlich πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν und κομμός; das ἀπὸ σκηνῆς aber ist nur ein μέρος der Sophokleischen und Euripideischen, nicht aber der Aeschyleischen Tragödie. Aber noch ein anderes Indicium lässt sich geltend machen, dass die Aristotelischen Definitionen der μέρη τραγῳδίας den Aeschylus unberücksichtigt lassen. Die Definition der tragischen ἔξοδος lautet

dort: „Ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι (τοῦ) χοροῦ μέλος.“ Diese Definition passt wiederum gerade so wie die des στάσιμον für sämmtliche Sophokleische und Euripideische Stücke, nicht aber für die Aeschyleischen, und wie wir auch hier wieder hinzusetzen können, nicht für die Aristophaneischen. Die ἔξοδος der Eumeniden beginnt 1021 αἰνῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων. Dem Aristoteles zufolge kann auf die ἔξοδος kein χοροῦ μέλος folgen, dies ist aber für die Eumeniden nicht richtig, denn es schliessen dieselben mit einem aus 4 Strophen bestehenden Chorikon ab 1032 βᾶτε δόμῳ, μεγάλαι φιλότιμοι. Ebenso ist es mit den Aeschyleischen Hiketiden. Die ἔξοδος beginnt v. 825, sie endet mit einem aus 4 Syzygieen bestehenden weit ausgeführten Chorikon. Sagt also Aristeteles: „Ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι (τοῦ) χοροῦ μέλος, so werden wir nothwendig annehmen müssen, dass er in seinen Definitionen der μέρη τραγῳδίας den alten Aeschylus, der ihm ja auch sonst in seiner Poetik so ausserordentlich fern steht, unberücksichtigt gelassen hat. Wir werden daher in unserm guten Rechte sein, wenn wir die Aristotelische Ausschliessung der Anapästen vom Stasimon auf die Aeschyleische Tragödie nicht ausdehnen.

Aber nicht bloss die Anapäste, sondern auch Trochäen schliesst Aristoteles vom Stasimon aus. Wir haben auch hier anzunehmen, dass er an die Oekonomie der neueren Tragödie denkt. Die neuere Tragödie müsste also von den Trochäen einen analogen Gebrauch wie von den Anapästen gemacht und dieselben gleich diesen in der Parodos verwandt haben. Kein Euripideisches und Sophokleisches Stück gibt ein Beispiel einer mit Trochäen verbundenen Parodos, eins aber wird uns in den späteren (seit der sicilischen Expedition datirenden) Stücken des Sophokles und Euripides als Thatsache dargeboten, dass nämlich hier mehrfach an solchen Stellen eine trochäische Partie verwandt ist, wo die frühere Tragödie anapästische Hypermetra gebraucht haben würde (vgl. Gr. Metrik 2. Bd. II, 2 A.). Es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, dass wenn auch nicht Sophokles und Euripides, so doch die ihm nachfolgenden Tragiker auch an Stelle der mit der Parodos verbundenen Anapästen eine in trochäischen Tetrametern gehaltene Partie verbunden haben, sei es nun im Anlaute oder im Inlaute (zwischen den einzelnen Strophen) des Chorliedes*). Wenn frühere

*) Schol. Acharn. 210 Γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων σπουδῇ. ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμά-

Forscher angenommen haben, dass Aristoteles bei seinem „ἄνευ ἀναπαιστικοῦ“ die allerälteste Tragödie, etwa die Phrynicheische, im Auge habe, so kann hiervon nach den bereits oben angeführten Thatsachen fortan schwerlich noch im Ernste die Rede sein.

Wir haben bisher die Aristotelische Definitionen der μέρη τραγῳδίας, wenigstens was den eigentlichen materiellen Gehalt betrifft, in der Form gelten lassen, wie sie uns in den Handschriften überliefert sind. Schwerlich aber hat die Ueberlieferung überall die Aristotelische Definition vollständig erhalten. Dies gilt insonderheit für das στάσιμον. Auch wenn wir das hier von Aristoteles Gesagte bloss auf die Sophokleische und Euripideische und überhaupt auf die neuere Tragödie beziehen, so können wir dennoch die Definition: „στάσιμον μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ“ nicht für vollständig gelten lassen. Die Parodos war unmittelbar vorher als der erste Vortrag des Chores definirt worden; das zu ihr in Gegensatz stehende στάσιμον muss nothwendig noch die Bestimmung enthalten haben, dass es nicht der erste Chorvortrag ist, und dies letztere war sicherlich ursprünglich hinter dem Artikel „τὸ“ gesagt, welcher jetzt unmittelbar vor den Worten ἄνευ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ steht. So heisst es auch vom πρόλογος: „μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, vom Epeisodion: μέρος ... τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν“, von der ἔξοδος: „μέρος μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος“. Es wird hier jedesmal das eine μέρος τραγῳδίας dadurch bestimmt, dass seine Stellung angegeben wird, welche es in der Tragödie als Nachbar irgend eines andern μέρος einnimmt. Und so wird denn eine solche Bestimmung im Urtexte auch bei dem στάσιμον gestanden haben, etwa in folgender Weise: στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ μετ' ἐπεισόδιον*) ἄνευ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ, d. h. στάσιμον ist ein Chorlied, welches auf ein ἐπεισόδιον folgt, ohne Anapäste und Trochäen. Die im Gegensatz zum στάσιμον stehende Parodos folgt nicht auf ein ἐπεισόδιον, sondern auf den πρόλογος, Aristoteles

---

των ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοὶ ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χοροὺς ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι. Dies darf als ein Zeugniss gelten, dass auch in tragischen Parodoi trochäische Tetrameter vorkamen.

*) Στάσιμον ... μετ' εἴσοδον (sc. τοῦ χοροῦ) heisst es bei der Definition der Parodos in der Sammlung des Tzetzes Cramer Anecd. Oxon. 3 p. 344, 20. Auch in der Definition des Aristoteles könnte statt τὸ μετ' ἐπεισόδιον möglicher Weise auch τὸ μετὰ πάροδον gebraucht sein.

braucht aber nicht zu sagen: πάροδος μὲν ἡ λέξις μετὰ τὸν πρόλογον, sondern die von ihm gewählte Ausdrucksweise πρώτη λέξις .... χοροῦ schliesst hier bereits die Beziehung auf den πρόλογος in sich ein, weil er diesen als μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου erklärt hatte.

Ich habe S. 59 bei der Definition der Parodos die Worte: ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ in ἡ πρώτη λέξις ὅλη τοῦ χοροῦ verändert. Die Gründe dafür sind bereits angegeben, doch müssen wir hier noch einmal auf das restituirte λέξις ὅλη zurückkommen. Das Wort ὅλη ist nämlich dasjenige, in welchem der Gegensatz zu dem beim στάσιμον gebrauchten Ausdrucke ἄνευ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ enthalten ist. Der ganze erste Vortrag schliesst zugleich die Anapäste und Trochäen in sich ein, welche neben den Chorstrophen der Parodos, sei es am Anfange, sei es zwischen den einzelnen Strophen, vorkommen; — beim στάσιμον ist es unnöthig von einem ὅλον μέλος χοροῦ zu sprechen, denn das στάσιμον umfasst ja bloss die chorischen Strophen; Anapäste und Trochäen wie bei der Parodos kommen hier nicht vor und werden ausdrücklich ausgeschlossen.

Ebenso wenig wie hier bei der Parodos darf das Adjectivum ὅλος bei den übrigen μέρη τραγῳδίας als etwas überflüssiges erscheinen. Das ἐπεισόδιον, heisst es bei Aristoteles, ist der ganze Theil der (Sophokleischen und Euripideischen) Tragödie, welcher zwischen zwei ganzen Chorliedern steht. Von den ganzen Chorliedern werden hier durch den Zusatz ὅλων die kleineren vom Chore vorgetragenen Partieen unterschieden, welche häufig innerhalb eines ἐπεισόδιον vorkommen, ohne dass dieselben eine πάροδος oder ein στάσιμον sind, — es sind nicht eigene μέρη τραγῳδίας, sondern nur integrirende Theile des ἐπεισόδιον — es sind auch nicht ganze Chorlieder, wie die πάροδοι und στάσιμα, es fehlt ihnen das μέγεθος ἱκανόν. Ebenso wird die ἔξοδος der (Sophokleischen und Euripideischen) Tragödie) als der ganze Theil definirt, hinter welchem kein χοροῦ μέλος, d. h. keine πάροδος oder kein στάσιμον mehr folgt: das ἐπεισόδιον ist hiermit nicht bloss auf Trimeter beschränkt, sondern es ist damit gesagt, dass auch kommatische Partieen in der ἔξοδος enthalten sein können (wie z. B. in der ἔξοδος der Antigone). — Und gerade so hat Aristoteles, im vollen Bewusstsein dessen, was er sagt, den πρόλογος als den ganzen Theil der Tragödie, welcher der Parodos vorausgeht, definirt: damit sind

z. B. Partieen, wie sie vor der Parodos des Hippolyt vorkommen, als integrirender Theil des πρόλογος bezeichnet.

Lassen sich also die Aristotelischen Definitionen der μέρη τραγῳδίας genau genommen nur auf die Sophokleische und Euripideische Tragödie beziehen, so werden wir doch zugeben müssen, dass bei dieser Beschränkung alles so scharf und richtig und dabei so kurz wie möglich gesagt ist, es lässt sich kaum noch irgend ein Punkt geltend machen, den Aristoteles zur umfassenden Begriffsbestimmung der einzelnen Theile ausgelassen hätte. Damit werden wir denn auch gezwungen sein unbedingt daran fest zu halten, wenn Aristoteles die Parodos als ersten Vortrag des Chores definirt. Es heisst hier Vortrag des Chores. Kommt also in einer Tragödie beim ersten Auftritt des Chores zunächst lediglich der Vortrag eines einzelnen Choreuten vor, wie Oedipus Coloneus v. 117, so ist dies keine πάροδος, eben weil es kein Chorvortrag, sondern nur Vortrag eines Choreuten ist. In einem solchen Falle kann also erst einer späteren Partie der Tragödie der Name Parodos zu Theil werden. Etwas anderes ist es, wenn beim ersten Auftreten des Chores der Vortrag eines einzelnen Choreuten (des Chorführers) zugleich mit Strophen verbunden ist, welche vom Chore vorgetragen werden, denn in diesem Falle wird der Vortrag des Koryphäus durch den Ausdruck λέξις ὅλη mit zur Parodos herzugezogen. Eine Partie, welche lediglich und nur allein als Einzelgesang von einem oder auch mehreren Choreuten nach einander vorgetragen wird, kann keine Parodos sein, aber es ist nicht nöthig, dass sämmtliche Choreuten sich zugleich am Vortrage der Parodos betheiligen, eine von 2 Halbchören vorgetragene Partie kann auf den Namen der Parodos mit vollem Rechte Anspruch machen. So z. B. Eumeniden 143 ἰοὺ ἰοὺ πόπαξ, ἐπάθομεν, φίλαι (denn diese Partie ist, wie wir es weiterhin nachweisen, nicht von einzelnen Choreuten, sondern von 2 Halbchören gesungen. Endlich ist von Aristoteles in keiner Weise ausgesprochen, dass eine Parodos in der Orchestra, aber nicht in der σκηνή vorgetragen werden müsse, und wir werden, wenn nicht etwa andere gewichtige Bedenken dagegen sprechen sollten, sowohl für die Orchestra, wie für die Bühne πάροδοι zu statuiren haben.

So haben wir denn die Definition des Aristoteles als berechtigt nachgewiesen, um uns für die Gliederung der Tragödie als oberste Grundlage zu dienen. Aeschylus ist zwar von Aristote-

les nicht unmittelbar berücksichtigt, aber im allgemeinen wird auch für die Aeschyleische Tragödie gelten müssen, was Aristoteles uns über die μέρη τραγῳδίας berichtet — was für Aeschylus dort zu eng gefasst ist, ist im einzelnen von mir angeführt worden.

Schliesslich möge hier noch einmal eine Gegenüberstellung der Aristotelischen μέρη τραγῳδίας und μέρη κωμῳδίας folgen mit den Emendationen, welche theils aus dem Parallelismus der beiden einander gegenüber gestellten dramatischen Gattungen, theils aus andern im Obigen bereits namhaft gemachten Gründen sich ergeben.

Μέρη τραγῳδίας.	Μέρη κωμῳδίας.
Ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ (τῆς τοῦ) χοροῦ παρόδου.	(a) Πρόλογός ἐστι μόριον (ὅλον) κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ.
Ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξύ (δύο) ὅλων χορικῶν μελῶν.	(c) Ἐπεισόδιόν ἐστι (μόριον ὅλον κωμῳδίας) τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν.
Ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι (τοῦ) χοροῦ μέλος.	(d) Ἔξοδός ἐστι τὸ ἐπὶ τέλος λεγόμενον τοῦ χοροῦ.
Χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλ(η τ)οῦ χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος (τοῦ) χοροῦ τὸ (μετ' ἐπεισόδιον) ἄνευ ἀναπαιστ(ικ)οῦ καὶ τροχαϊ(κ)οῦ.	(b) Χορικόν ἐστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἱκανόν.

Ob auch noch bei der Definition der ἔξοδος τῆς κωμῳδίας eine Aenderung nothwendig ist, kann erst im vierten Abschnitte besprochen werden.

Zweiter Abschnitt.

Die nach Terpandrischer Compositionsform gegliederten Chorlieder.

1. Der Terpandrische Nomos.

Der alte Aeschyluscommentator, von welchem wir eine aus den übrigen Scholien sich leicht abhebende Anzahl Erläuterungen über den Inhalt, die scenische Darstellung und den ästhetischen Werth der einzelnen Scenen der Eumeniden besitzen, hebt es als eine poetische Schönheit hervor, dass Aeschylus die Verfolgung des Orestes durch die Erinyen nicht an den Anfang, sondern in die Mitte des Stücks verlegt hat, ταμιευόμενος τὰ ἀκμαιότατα ἐν μέςῳ (Schol. ad Eumen. 56). Man braucht die hierher gehörenden Scholiastenstellen nur durchzulesen, um sofort zu erkennen, dass sie aus der Arbeit eines kundigen Grammatikers herstammen, der nicht nur schöne Realkenntnisse über antikes Theaterwesen u. s. w. besitzt, sondern auch mit der eigenthümlichen poetischen Manier der Tragiker vertraut ist. Auch der Satz ταμιευόμενος τὰ ἀκμαιότατα ἐν μέςῳ enthält einen Rest des Kunstverständnisses, welches die alexandrinischen Grammatiker besassen; es wird sich ergeben, dass er sich nicht bloss auf die bezeichnete Eumenidenstelle bezieht, sondern allgemeinere Geltung hat und eine der wichtigsten Eigenthümlichkeiten der Aeschyleischen Kunst darlegt, ohne deren Kenntniss eine genaue Einsicht in den Zusammenhang eines Aeschyleischen Chorliedes unmöglich ist.

Ein Compositionsgesetz der Aeschyleischen Chorlieder hat K. Prien Rh. M. 6 (1848) S. 574 aufzustellen versucht: „Die Strophe schreitet immer zu etwas neuem fort, die Antistrophe dagegen führt den hier ausgesprochenen Gedanken im einzelnen aus.“ Prien nennt dies: „den noch nicht genug beachteten künstlerischen Bau Aeschyleischer Chorgesänge, der, von metrischen Rück-

sichten abgesehen, auch in Hinsicht der Gedankenverbindung besteht; denn auch in dieser Rücksicht ist die künstlerische Composition von unserem Dichter nach bestimmten Gesetzen und mit grosser Strenge geübt, ein Umstand, der ebenfalls für die Kritik einen gewichtigen Anhalt gibt." Dem hier aufgestellten Gesetze gibt Nägelsbach emendationes et explicationes Aeschyleae (aus den Abh. der kgl. Bayerischen Akad. d. W., 1. Kl. 8, 2. Abth. 1854. S. 8) seine Zustimmung; aber wohl schwerlich mit Recht, denn es sind nur sehr wenige Aeschyleische Chorlieder, welche mit der von Prien für Strophe und Antistrophe angenommenen Gedankeneinheit nicht in dem directesten Widerspruche ständen. So gehört in der Parodos des Agamemnon die dritte Strophe v. 176 zu dem vorausgehenden Strophenpaare, die 3. Antistrophe dagegen v. 184 καὶ τόθ' ἡγεμὼν ὁ πρέςβυς zu den folgenden Syzygien. In dem ersten Stasimon gehören die ersten Verse der zweiten Antistrophe 420—426 zu der vorausgehenden Strophe, die folgenden von v. 427 an zur ersten Hälfte der Strophe γ′ 437—447, während mit der zweiten Hälfte der Strophe γ′ 448 Τάδε cῖγά τις βαῦζει wieder ein neuer Gedanke beginnt, der in der Antistrophe v. 457 abschliesst. Im zweiten Stasimon beginnt mit der Antistrophe γ′ v. 750 ein neuer Theil; sie enthält einen zweitheiligen Satz, dessen erster Theil in der folgenden Strophe δ′ und dessen zweiter Theil in der Antistrophe δ′ weiter ausgeführt wird. Auch das noch übrige Stasimon des Agamemnon v. 975 widerspricht dem von Prien aufgestellten Satze, und ebenso liesse sich auch leicht derselbe Widerspruch an den Chorliedern der übrigen Aeschyleischen Dramen nachweisen.

Es gibt nun aber in der That für die Aeschyleischen Chorlieder ein festes Gesetz der Gedankengruppirung, „das mit grosser Strenge geübt ist", und „für die Kritik einen gewichtigen Anhalt gibt." Dies Gesetz lässt sich in allgemeinster Form so fassen: „Aeschylus verlegt den Hauptgedanken, ohne Rücksicht auf Strophe und Antistrophe, jedesmal in die Mitte des Chorliedes (τὰ ἀκμαιότατα ταμιευόμενοι ἐν μέcῳ); die übrigen Theile sind um diesen Mittelpunct so gruppirt, dass der dem Centrum vorausgehende Theil mit dem dem Centrum nachfolgenden im Inhalt parallel steht, und dass wiederum der diesen umschliessenden Partieen vorausgehende und der ihnen nachfolgende Theil einander analog sind.

Eine solche Anordnung ist bekanntlich das Grundgesetz der

Architektur und der älteren bildenden Kunst. Sie ist von Aeschylus in mehreren Chorliedern auch für die metrische Anordnung der einzelnen Strophen angewandt (ἅρμα μεσῳδικόν nach der Terminologie Hephästions). Sie ist endlich eine nicht seltene Form für die eurhythmische Responsion der zu einer Periode verbundenen rhythmischen Reihen. Hier soll nun zunächst der historische Nachweis geliefert werden, dass sie nicht minder in der älteren Lyrik als ein fester Typus für die Gruppirung der Gedanken bestanden hat.

Das Gebiet, auf welchem sich zuerst die Entwickelung eines festen und ausgebildeten Kunststils geltend machte, ist der Nomos. Schon aus den Berichten der Alten geht hervor, von welchem Einfluss die hier entwickelten Formen für die chorische Lyrik und das Drama geworden sind. Wie Glaukos von Rhegium, ein Gewährsmann von höchster Bedeutung, berichtet (Plut. de mus. 10) schloss sich schon der früheste Vertreter der chorischen Lyrik, der Päanen- und Hyporchemendichter Thaletas, an die aulodischen Nomen des Olympus an; Stesichorus, der die formelle Grundlage der chorischen Lyrik zur Vollendung brachte, nahm nicht bloss, wie wir aus derselben Quelle wissen, die Formen des Nomos auf, sondern auch für den Inhalt seiner Poesieen war der Vorgang gleichzeitiger und vorausgehender Nomendichter von höchster Wichtigkeit: eine Ἰλίου πέρσις hatte auch der Nomosdichter Sakadas geschrieben, und eine bei Athenäus erhaltene Ueberlieferung p. 13, 610 sagt geradezu, dass Stesichorus für seine Oresteia die gleichnamige Dichtung des Xanthus, unter welchem wir uns ebenfalls wieder einen Nomosdichter zu denken haben, benutzt hat. Vermuthlich haben wir auch für die trichotomische Gliederung der Stesichoreischen Chorlieder nach Strophe, Antistrophe und Epodus in den τριμερεῖς νόμοι des Sakadas das Vorbild zu suchen Plut. mus. 8. Derselbe Einfluss des Nomos lässt sich aber auch für die Tragödie nachweisen. Gewiss ist der Vorwurf, welchen Euripides in den Fröschen gegen Aeschylus erhebt v. 1281:

στάσιν μελῶν
ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην

kein ganz aus der Luft gegriffener, wie schon aus dem Scholiasten, der ein Zeugniss des Timachidas beibringt, erhellt. Die sämmtlichen dort von Euripides angeführten Stellen aus den Myrmidonen, den Psychagogoi, Hiereiai, Sphinx, Thressai und aus

dem Agamemnon zeigen schon durch ihre metrische Eigenthümlichkeit (das κατὰ δάκτυλον εἶδος), dass sie derselben Quelle, wie die dactylischen Metra des Stesichorus, nämlich dem ὄρθιος νόμος nachgebildet sind (τῷ ὀρθίῳ νόμῳ κεχρημένου τοῦ Αἰσχύλου sind die Worte des Scholiasten). Auch die grosse Umwälzung in der metrischen Form der spätern Tragödie, welche die alloiostrophische Monodie zum melischen Centralpuncte des Stückes machte, ist eine Folge von dem Einflusse des neueren νόμος, dessen Form mit dem in das Todesjahr des Aeschylus fallenden Siege des Phrynichus an den Panathenäen in Athen eine bleibende Bedeutung gewonnen haben.

Wir sind so glücklich, über die Compositionsmanier des Nomos eine Anzahl werthvoller Notizen zu besitzen. Der eigentliche Nomos war nämlich seinem Inhalte nach in fünf Theile gegliedert, zu denen noch ein Proömion und ein Exodion oder Epilogos hinzukam. Wir wollen bei der nähern Betrachtung dieser Gliederung von dem berühmten Argiver Sakadas, dem auletischen Nomosdichter, ausgehen. Bis zum Jahre 586 (Ol. 48, 3) — so überliefert Pausanias nach einer ohne Zweifel auf die Πυθιονῖκαι des Aristoteles zurückgehenden Quelle — war in den Pythien der kitharodische Nomos die einzige Kunstform, die dort seit der mythischen Zeit des Chrysothemis zum Agon zugelassen wurde; in jenem Jahre aber wurde nach dem durch Solon herbeigeführten Vernichtungskriege gegen Krissa eine neue Ordnung der pythischen Spiele eingesetzt. Zu dem kitharodischen Nomos trat der auletische und aulodische Nomos hinzu. Sakadas, der argivische Künstler, war es, der in Delphi einen auletischen Nomos zu Ehren des delphischen Gottes vortrug, und seit der Zeit, so erzählen die Alten, hat Apollo, der Gott der Kithara, seinen Hass gegen die Töne der Flöte aufgegeben, und der auletische Nomos hatte von nun an mit dem kitharodischen eine gleiche Berechtigung. Noch zweimal in den beiden folgenden Pythiaden, 582 und 578, siegte Sakadas zu Delphi mit dem auletischen Nomos. Kurz nach dieser Zeit muss der Tod des Künstlers fallen; denn in den folgenden sechs Pythiaden von 574 bis 554 siegt ununterbrochen der sicyonische Aulete Pythokritos (Pausan. 4, 14, 4).

Der auletische Nomos, den Sakadas in Delphi vortrug, ist der νόμος Πύθιος (Pollux 8, 7 ὁ δὲ Σακάδα νόμος Πύθιος; Pausan. 3, 22, 8 τὸ αὔλημα τὸ Πυθικὸν πρῶτος αὔλησεν ἐν Δελφοῖς) eine oft wiederholte Composition des griechischen Alter-

thums, gleichsam das Stabat mater der hellenischen Welt. Das Wesen der Auletik (ψιλὴ αὔλησις) ist vorwiegend eine Tonmalerei (Aristot. Poet. 1); sie ist eine μίμησις, die, ähnlich wie moderne Instrumentalstücke, durch Töne ohne Worte bestimmte Situationen darzustellen sucht. Und so malt der pythische Nomos des Sakadas in fünf gesonderten Theilen den Kampf Apollo's mit dem pythischen Drachen (Pollux, 4, 84). Im ersten Theile, der πεῖρα, tritt der Gott auf den Kampfplatz; er durchspäht den Ort, wo der Feind gelagert ist, und findet ihn endlich in der delphischen Höhle. Der zweite Theil, κατακελευσμός, enthält die Herausforderung zum Kampfe; der dritte Theil, ἰαμβικόν, enthält das Gemälde des Kampfes: hier hörte man auch die Töne der Salpingen als Schlachtmusik, und der Schluss des Theils stellt dar, wie das vom Pfeile des Gottes getroffene Ungethüm noch im letzten Todeszucken die Zähne knirscht, ὀδοντισμός (vgl. Pollux 4, 61 ἦν δέ τι καὶ ὀδοντισμὸς εἶδος αὐλήσεως). Im vierten Theile, dem feierlichen σπονδεῖον, wird der Sieg des Gottes kundgethan, und darauf folgt der Schluss, die Καταχόρευσις, der frohe Festjubel über den Tod des Ungeheuers, in welchem die Auletik die Form der chorischen Hyporchemenpoesie nachzubilden sucht.

Die Fünftheiligkeit des Nomos ist nun offenbar eine feste typische Form; sie hält sich bis in die alexandrinische Zeit, wo Timosthenes, der Admiral des zweiten Ptolemäus, in einem von ihm componirten fünftheiligen Nomos Pythios die Kräfte der Kitharodik, Auletik und Kitharistik zu einem bis dahin unbekannten musikalischen Effectstücke vereinte. Strab. 9, 9, 10.

Dass die einzelnen Theile des Nomos durch den Rhythmus geschieden waren, geht aus ihren uns überlieferten Namen hervor. Dass mit ihrem Wechsel auch ein Wechsel der Tonarten stattfand, können wir der Stelle Plut. mus. 6 über den alten Nomos des Terpander entnehmen; hier wird es nämlich von den Nomen des Terpander als eine Eigenthümlichkeit hervorgehoben, dass sie im Gegensatz zu den späteren Nomen des Sakadas u. s. w. noch keine μεταβολὴ ἁρμονιῶν kannten. Einen fünftheiligen Nomos mit fünf verschiedenen Tonarten hat Aristoxenus im Auge, wenn er bei Plut. de mus. 33 folgendes Tonstück beschreibt. *)

*) Der Erklärung, welche Böckh de metr. Pind. 255 von dieser Stelle gibt, kann ich mich nicht anschliessen; er versteht die Worte

Ἀρχή	Μέσον	Ἔκβασις
Hypodor.	Hypophryg. Phryg.	Mixol. Dor.

Sakadas selber wandte indess noch nicht mehr als drei Tonarten in ein und demselben Nomos an (Plut. de mus. 8) und offenbar ist die Verbindung dreier Tonarten die Grundform, aus welcher die von Aristoxenus angegebene Verbindung von fünf Tonarten hervorgegangen ist. Die phrygische Tonart ist nämlich nichts anderes als die die Melodie in der Quinte schliessende hypophrygische, die Verbindung des Mixolydischen mit dem Dorischen ist auch sonst eine häufige „σύζευξις" (Plut. mus. 16), so dass jene Composition des Aristoxenus nur drei Haupttonarten enthält, die hypodorische, die phrygische und die dorische, von denen die beiden letzteren durch die entsprechenden Nebentonarten eingeleitet sind. Hiermit stimmt es nun völlig, wenn Aristoxenus, trotzdem dass er von fünf Tonarten redet, nur drei Theile des Nomos nennt, die ἀρχή, das μέσον und die ἔκβασις.

Wir sind hiermit einen Schritt weiter gekommen. Der fünftheilige Nomos des Sakadas und seiner Nachfolger besteht aus drei Haupttheilen und zwei Neben- oder Uebergangstheilen. Die beiden letzteren trennen den mittleren Haupttheil von dem Anfangs- und Schlusstheil. Wir haben also im Grunde dieselbe Compositionsform, welche Aristoteles poet. 7 als allgemeinen Typus hinstellt: ἀρχή, μέσον, τελευτή. Diese Namen finden sich auch an der angeführten Stelle seines Schülers Aristoxenus, nur dass dieser in dem Ausdrucke ἔκβασις für τελευτή sich enger an die eigentliche Künstlerterminologie anschliesst. Der mittlere Theil des Sakadeischen Nomos war der Haupttheil, der eigentliche Kampf und, wie aus Pollux hervorgeht, auch der umfangreichste und ausgebildetste: ἐμπεριείληφε δὲ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὰ σαλπιστικὰ κρούματα καὶ τὸν ὀδοντισμόν. Der erste Theil stellte die Kampfesrüstung, der Schlusstheil den Siegesjubel dar. Vom

τὸν Ὑποφρύγιόν τε καὶ Φρύγιον ἐπὶ τὴν μέσην nicht von einem Nacheinander der beiden Melodieen, sondern von einem gleichzeitigen Nebeneinander, so dass etwa hypophrygisch gesungen und dazu phrygisch begleitet wäre. — Bergk poet. lyr. 999 (ed. 2) glaubt, das von Aristoxenus bezeichnete Stück seien die Μυσοί des Philoxenus, jener Dithyramb, von welchem Aristoteles pol. 8, 7, 9 sagt, dass Philoxenus versucht habe, ihn dorisch zu componiren, aber in die für die Dithyramben bestehende Normaltonart, in das Phrygische zurückgekehrt sei. In dem Musikstücke des Aristoxenus hat der Componist Phrygisch in der Mitte gebraucht und kommt erst zum Schluss in die dorische Tonart, die Mysoi beginnen dorisch und schliessen phrygisch.

ersten Haupttheile leitete die Herausforderung zum Kampfe, der κατακελευσμός, zum Centrum des Nomos, und ebenso bildete das σπονδειακόν den Uebergang zum Sehlusstheile: wir haben uns dasselbe als eine im feierlichen σπονδεῖος διπλοῦς oder Zweizweiteltact gehaltene Introduction zu dem nunmehr folgenden freudig erregten Finale zu denken.

Wir gehen von Sakadas auf die vorausliegende Kunststufe des Terpandrischen Nomos über. Es darf wohl als feststehende Thatsache angesehen werden, dass die Instrumentalmusik, wie sie im Nomos des Sakadas erscheint, die Vocalmusik zur Voraussetzung hat: schon Jahrhunderte lang, bevor die Instrumentalmusik zur Geltung kam, bestand der Nomos der Kitharoden, in welchem der Gesang die Hauptsache war und die Töne des Instrumentes nur zur Begleitung diente. Der auletische νόμος Πύθιος, der durch blosse Töne malt, ward früher mit Worten gesungen; die fortschreitende Musik emancipirte sich von der Poesie, aber sie blieb in den Normen, welche innerhalb der Poesie im kitharodischen Nomos gebildet waren. Aus dem Liede war ein Lied ohne Worte geworden, aber die Form des Liedes wurde beibehalten. Auch die Sonderung der Theile bei Sakadas ist nur eine Herübernahme einer längst im kitharodischen Nomos bestehenden festen Gliederung. Der kitharodische Nomos war seit ältester Zeit dem dorischen Apolloculte eigenthümlich; aber erst ein äolischer Dichter und Musiker war es, der ihm eine kunstgerechte Form verlieh, der ehrwürdige Nomossänger Terpander von Antissa. Auch hier sind wir so glücklich über die Anordnung der Theile eine werthvolle Nachricht zu besitzen (Pollux 4, 66): μέρη δὲ τοῦ κιθαρῳδικοῦ νόμου, Τερπάνδρου κατανείμαντος, ἐπαρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος*). Auf den ersten Anblick scheint die Uebereinstimmung der Theile zwischen dem Nomos des Terpander und des Sakadas nicht gross zu sein. Bei Sakadas nur fünf, bei Terpander sieben Theile. Aber es ist nicht schwer, aus den sieben Theilen des Terpander die entsprechenden fünf Theile des Sakadas herauszufinden. Wenn nämlich der Kitharode mit einem

*) In den Formen auf α wie κατατροπά u. s. w. sind dorisch-spartanische Termini technici zu erblicken: die von Terpander herrührende Gliederung des kitharodischen Nomos bildet das Hauptmoment der „πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ" Plut. mus. 9.

Nomos im Agon auftrat, schickte er ein Proömion voraus, in welchem er den Gott für seinen Sieg anflehte,und erst hierauf folgte der eigentliche Nomos. Ebenso machte ein ἐπίλογος, in dem der Sänger sich wiederum mit Dank für seinen Sieg an die Gottheit wandte, den Schluss. Dass diese beiden Theile, Vor- und Nachgesang, nicht zum eigentlichen Nomos gehörten, geht daraus hervor, dass die Kitharoden der Terpandrischen Schule nach dem Proömion an Stelle des Nomos auch eine melodisirte Rhapsodie der Homerischen Dichtungen vorzutragen pflegten (Plut. Mus. 6). In der Instrumentalmusik aber, also im auletischen Nomos, musste jener Bittgesang um den Sieg wegfallen, da hier die Worte von der Musik ausgeschlossen waren. Wir haben daher von den sieben Theilen des Terpandrischen Nomos den ersten, die ἐπαρχά, mit dem προοίμιον, den siebenten und letzten, den ἐπίλογος, mit dem ἐξόδιον zu identificiren, und müssen das letztere um so nothwendiger thun, als dem Epilogus nach Pollux die σφραγίς vorausgeht. Diese σφραγίς nämlich, d. h. die Besiegelung, zeigt durch ihren Namen deutlich, dass sie als Schlusstheil aufzufassen ist; denn die Alten bedienten sich des Siegels zum Abschliessen, Also der Terpandrische Nomos hatte zwei Schlusstheile, σφραγίς und ἐπίλογος; von beiden ist der erstere der Schlusstheil des eigentlichen Nomos, der zweite das auf den eigentlichen Nomos folgende, dem Proömion entsprechende ἐξόδιον. Ueber die Namen der beiden von Pollux aufgeführten ersten Theile lassen die Handschriften noch einige Bedenken übrig. Wir wollen indess hierauf nicht eingehen; soviel ist festzuhalten, dass mit dem zweiten Theile des Pollux der eigentliche Nomos beginnt. Der Name μεταρχά ist jedenfalls nicht von demselben Alter wie die concreten und plastischen Namen ὀμφαλός und σφραγίς, die offenbar aus den ältesten Kunstschulen herstammen. Terpander selber gebrauchte hierfür den Namen ἀρχά (Fragm. l. Bergk), worauf wir unten zurückkommen werden. Dieselbe Bezeichnung kommt auch für den Anfangstheil des Olympischen Nomos auf Athene vor (Aristox. ap. Plut. Mus. 33). Ein zweiter Name war πεῖρα, ἀνάπειρα, ἄμπειρα (Aristox. l. l.; Pollux 4, 84; Strabo l. l.) gleich Präludium, Introduction, wohl zu unterscheiden von dem προοίμιον oder der ἀνάκρουσις.

Uns bleiben nur noch 3 Theile des Terpandrischen Nomos über, κατατροπά, μετακατατροπά und ὀμφαλός. Ueber die Bedeutung des letzteren kann kein Zweifel sein; es ist der Haupt-

theil des ganzen Nomos, dem sogenannten ἰαμβικόν des Sakadischen νόμος Πύθιος entsprechend, während, wie wir sehen, die μεταρχά den Eingangstheil und die σφραγίς den Schlusstheil bilden. Den Namen ὀμφαλός führt er als Centrum, als Mittelpunct des Ganzen; um so mehr muss es auffallen, dass er unter den sieben von Pollux aufgestellten Theilen nicht in der Mitte steht, sondern erst an fünfter Stelle unmittelbar vor dem Schlusstheile des eigentlichen νόμος. Da drängt sich von selber die Frage auf, ob in der Aufzählung der Theile bei Pollux die richtige Reihenfolge gewahrt ist, ob nicht eine Umstellung stattgefunden hat. Um dies zu ermitteln, gehen wir auf die Anordnung des Nomos bei Sakadas und den Späteren zurück, für welche wir in dem alten Terpandrischen Nomos das Vorbild erkannt haben. Es hat sich gezeigt, dass jene auletische Nomen aus drei Haupttheilen und zwei Neben- oder Uebergangstheilen bestanden, von denen die beiden letzteren einerseits den Anfangstheil mit dem Centrum und andrerseits das Centrum mit dem Schlusstheile vermittelten. Den drei Haupttheilen entsprach im Terpandrischen Nomos die ἀρχή, der ὀμφαλός und die σφραγίς. Für die beiden Uebergangstheile bleibt demnach nichts anderes über als die κατατροπά und die μετακατατροπά. Der Name κατατροπά ist soviel wie τροπή, die Wendung. Schon der Name zeigt, dass durch ihn der Uebergang von einer Partie des Nomos zur anderen gebildet wurde, und hiernach scheint es, als wenn dieser Theil das Bindeglied zwischen dem Anfangstheile und dem ὀμφαλός sein müsste. Nehmen wir dies an, so erhält der ὀμφαλός seine richtige Stellung in der Mitte des Ganzen, und die μετακατατροπά wird dann zum zweiten Uebergangstheile, durch welchen der ὀμφαλός mit der σφραγίς vermittelt wird. Hiermit kommt der Name überein. Μετακατατροπά ist soviel wie μετατροπή, die Rückwendung oder die Rückkehr: denn das ist die Bedeutung, welche der Präposition μετά in den meisten Compositionen zukommt. Dies angenommen, wird sich folgendes Reihenfolge für die Theile des Terpandrischen Nomos ergeben: nach einem Proömion, in welchem der Sänger eine Gottheit für seinen Sieg anruft, beginnt der eigentliche Nomos mit einem Eingangstheile, der, wie es scheint, lyrischer Natur war und eine Anrufung der zu feiernden Gottheit enthielt, aber nicht wie im Proömion, vom subjectiven Standpuncte des Sängers aus, sondern mit der objectiven Beziehung auf den Cult und das zu feiernde

Fest. Von diesem lyrischen Theile ging alsdann der Sänger vermittelst der κατατροπά, einem kurzen Uebergangstheile, zum ὀμφαλός über, der Verherrlichung des Gottes durch Schilderung seiner Thaten, einem Theil von vorwiegend epischem Charakter. Dass diese epische Erzählung den Hauptbestandtheil des kitharodischen Nomos ausmachte, ist uns ausdrücklich überliefert: Terpander, so heisst es, schloss sich zwar in den Tonweisen an die alte, mit dem Namen des Orpheus bezeichnete Sängerschule der Aeolier, in der Dichtung aber an Homer an, — ja wir erfahren, dass die Terpandriden geradezu nach dem Proömion eine melodisirte Partie der Homerischen Gedichte an Stelle eines eigenen Nomos vortrugen (Plut. mus. 5. 6). Von dem epischen ὀμφαλός wandte sich dann der Sänger wiederum zu einem mehr lyrisch gehaltenen, dem Anfangstheile entsprechenden Finale (σφραγίς). Auch hier wurde der Wechsel durch ein kurzes Uebergangsglied vermittelt, welches, entsprechend der von dem Anfangstheile zum ὀμφαλός führenden κατατροπά, den Namen μετακατατροπά erhielt. Ein subjectiv gehaltenes ἐξόδιον schloss das Ganze.

Wir wollen hiermit das Wenige, was uns sonst von den alten kitharodischen Nomen bekannt ist, in Zusammenhang bringen. Das Proömion war stets in Hexametern, der eigentliche Nomos in Hexametern oder auch in gedehnten Spondeen gehalten, welche sich rhythmisch als zwölfzeitige Orthien oder semantische Trochäen darstellten, Plut. mus. 4. 28. Innerhalb des eigentlichen Nomos kam kein Wechsel des Rhythmus oder der Tonart vor, Plut. mus. 6: οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίας ὡς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς. Bloss das Proömion und dem entsprechend das ἐξόδιον konnte sich von dem Rhythmus des eigentlichen Nomos unterscheiden. Der νόμος ὄρθιος war in ῥυθμοὶ ὄρθιοι gehalten, aber das Proömium in Hexametern, wie uns das Scholion zu Aristoph. Nub. 595 mittheilt. Es begann:

. Ἀμφί μοι αὖτις ἄναχθ' ἑκατηβόλον ᾠδέτω ἁ φρήν.

Die Bedeutung des Proömion wird uns aus diesem Fragmente klar. Mit demselben Verse begann aber auch das Exodion des Nomos cf. Eustath. Il. p. 239, 13; Zenob. 5, 99, und wir erfahren hieraus, dass Proömion und Exodion dem Gedankeninhalte nach einander parallel standen.

Ein anderes Fragment des Terpander bei Clem. Alex. Strom. 6, 784 besteht aus lauter Spondeen. Es ist anderwärts gezeigt,

dass diese Spondeen als semantische Trochäen d. h. als zwölfzeitige Molossen oder Dreizweiteltacte zu-messen sind:]

Ζεῦ πάντων | ἀρχά, πάν|των ἀγή|τωρ,
Ζεῦ σοὶ πέμ|πω ταύταν | ὕμνων ἀρ|χάν

Pollux 4, 65, Suidas u. Hesychius s. v. ὄρθιον νόμον und νόμος ὁ κιθαρῳδικός, Plut. de mus. 4 überliefern, dass Terpander einen νόμος τροχαῖος gedichtet habe, so genannt von dem Rhythmus. Die Trochäen, welche Terpander anwandte, sind nicht die dreizeitigen, sondern die zwölfzeitigen oder semantischen, und unser Fragment gehört demnach dem νόμος τροχαῖος an. Die Proömien waren in Hexametern gehalten; unser Fragment kann also nur dem eigentlichen Nomos angehören, und zwar bildete es hier den Anfang, wie aus dem Worte ἀρχάν hervorgeht. Wir sehen, Terpander selber nannte den Anfangstheil seines Nomos ἀρχά, nicht μεταρχά; der letztere Namen kann, wie wir schon oben bemerkten, erst aus späterer Zeit herrühren, wo man auch das Proömion zum Nomos hinzurechnete, auf dieses den Namen ἀρχή oder ἐπαρχά übertrug und deshalb den Anfangstheil des eigentlichen Nomos, die alte ἀρχή, als μεταρχά d. h. das auf die ἀρχή Folgende bezeichnete. Die Präposition μετά in μεταρχά hat also eine andere Bedeutung als in dem aus alter Zeit stammenden Worte μετακατατροπά; für Pollux oder seine Quelle mag die Aufeinanderfolge von ἐπαρχά und μεταρχά der Grund gewesen sein, dass die μετακατατροπά aus ihrer alten Stelle nach dem ὀμφαλός unmittelbar hinter die κατατροπά gerückt wurde.

Das zuletzt genannte Terpandrische Fragment belehrt uns nun aber auch über den Inhalt des Anfangstheiles und rechtfertigt unsere obige Annahme, dass hier der Ton des Gedichtes ein vorherrschend lyrischer war. Von einem ὀμφαλός haben wir kein Fragment mehr; aber es steht fest, dass der Hauptbestandtheil der Nomen ein epischer war, wie Apollo's Kampf mit dem Drachen, wie Artemis' und Apollo's Geburt, wie der Titanenkampf u. s. w., und daraus folgt von selber, dass wir gerade dem ὀμφαλός diese epische Partie vindiciren müssen. Für die σφραγίς müssen wir einen der ἀρχή analogen Inhalt annehmen, wie sich ein solcher Parallelismus auch zwischen Proömion und Exodion herausgestellt hat.

Geben wir hiernach eine Uebersicht des Terpandrischen Nomos im Vergleich mit dem späteren auletischen Nomos des Sakadas und der von Aristoxenus beschriebenen Komposition:

Terpanders Nomos.	Sakadas' N. Pythios.	Nomos bei Aristoxenus.
προοίμιον		
ΑΡΧΗ	πεῖρα	ἀρχή: ὑποδωριστί
κατατροπά	κατακελευσμός	
ΌΜΦΑΛΟΣ	ἰαμβικόν	μέσον { ὑποφρυγ. φρυγιστί.
μετακατατροπά	σπονδεῖον	
ΣΦΡΑΓΙΣ	καταχόρευσις	ἔκβασις { μιξολυδ. δωριστί.
ἔξόδιον		

Dass im einzelnen mancherlei Verschiedenheit in der Anordnung des Nomos stattfand, versteht sich von selbst; aber soviel ergibt sich aus den verschiedenartigsten Berichten, dass der allgemeine Grundtypus für die Gruppirung des Stoffes der mesodischen Strophenordnung in der chorischen Lyrik entsprach. Die Grundform ist die Dreitheiligkeit, bei welcher der Hauptschwerpunct des Ganzen in der Mitte liegt. Zu dem das Centrum umschliessenden Anfangs- und Schlusstheile sind kleine Uebergangsglieder hinzugetreten, und hierdurch hat sich die Dreitheiligkeit zur Fünftheiligkeit entwickelt; nimmt man den Vorgesang und Nachgesang des Ganzen hinzu, so ergibt sich die Siebentheiligkeit. Es ist dies das einfachste Gesetz der Symmetrie und Ordnung, wie es im Geiste der griechischen Kunst auch sonst einen tiefen Eingang gefunden hatte und nicht nur für die Architektur, sondern auch für die Plastik bis über die Zeit des Phidias hinaus streng beobachtet wurde. In der Poesie und der musischen Kunst überhaupt macht die Befolgung dieses Gesetzes zwar den Eindruck des Starren, Unfreien, ja Schablonenmässigen, aber im Grunde kann jene typische Form des kitharodischen und auletischen Nomos nicht mehr auffallen, als die in unserer moderneñ musischen Kunst zur Regel gewordene Sonatenform, deren historisches Aufkommen wir noch deutlich verfolgen können. Ist einmal eine feste Form gewonnen, so wird es schwer, sich von ihr frei zu machen; dies gilt von dem Alterthume noch viel mehr als von der modernen Kunst, denn dort hat überhaupt das Formelle eine viel höhere Bedeutung als bei uns. Wir dürfen uns deshalb auch nicht wundern, wenn die für den Nomos zur Regel gewordene Anordnung der Theile auch auf andere Gebiete der musischen Kunst übergegangen ist, wenn namentlich auch die Dichter der chorischen Lyrik sich jener Terpandrischen Form gefügt haben. Ist ja doch, wie wir sahen, die Nomosschule die Pflegstätte für die

meisten übrigen Gebiete der musischen Kunst geworden, und insbesondere hat sich Stesichorus nicht bloss in den Rhythmen, sondern auch im Stoffe seiner chorischen Dichtungen an den Nomos angeschlossen. Uns steht zwar kein Urtheil über die Anordnung von Stesichorus' Dichtungen zu; denn die ganze chorische Lyrik ist uns ja bis auf die Pindarischen Siegesgesänge auf ewig untergegangen; aber das Wenige, was uns geblieben, die Pindarischen Epinikien, zeigen deutlich, wie tiefe Wurzeln die Terpandrische Compositionsform in der objectiven Lyrik geschlagen hat.

2. Die Terpandrische Composition in Pindars Epinikien.

Schon vor mehreren Decennien hat man den Versuch gemacht in dem Pindarischen Siegesliede eine symmetrische Responsion des Gedankeninhalts der einzelnen Theile nachzuweisen. Dies geschah in der Pindarausgabe von Dissen. Die Einleitung enthält eine Aufzeichnung von Schemata, nach welchen sich die einzelnen Theile entsprechen sollen, und ist auch Dissen den Nachweis im einzelnen oft schuldig geblieben, so hat doch im allgemeinen dieser Versuch manchen Anhänger gefunden. Anderen dagegen, insbesondere G. Hermann, schien es, als würde damit dem Pindar alle freie Originalität abgesprochen. Man hielt es für undenkbar, dass Pindar so ängstlich vorher ein Schema für die Gruppirung seiner Theile entworfen haben sollte: das erschien als eine Kleinlichkeit, die man höchstens einem Dichter des poesielosen alexandrinischen Zeitalters zutrauen dürfe, aber nicht dem ersten der Lyriker aus der klassischen Zeit. Auch im einzelnen wollten Dissens Constructionen nicht gefallen. Man wies ihm nach, dass er in der Scheidung der Theile ohne Schärfe und willkürlich verfahren sei, und selbst seine beiden Freunde Welcker und O. Müller, die jener Theorie im allgemeinen anhingen, mussten sich in der Auffassung des einzelnen von ihm lossagen; dazu wollte es auch wenig befriedigen, dass Dissen für die verschiedenen einzelnen Schemata die Namen von den Rhetoren hatte entlehnen oder selbst erfinden müssen. — Jetzt ruht der heftige Kampf, der sich über die Dissensche Anordnung entsponnen. Im allgemeinen wird die ganze Frage als antiquirt angesehen und Dissens Gliederungsversuche finden wohl kaum einen Anhänger mehr. Noch mehr gilt dies von der Arbeit, die in neuerer Zeit über eine Gedankenresponsion in den Pindar-Gedichten veröffentlicht worden

ist. Sah schon bei Dissen die Sache höchst künstlich aus, so ist in dieser neuesten Arbeit Alles überboten, was sich an Künstelei erdenken lässt.

Was Dissens Arbeit vor allem zu wünschen übrig lässt, ist hauptsächlich dies, dass hier das rein subjective Gefühl des Interpreten ohne alle historische Voraussetzung an den Dichter gegangen ist. Dissen war überzeugt, es müsse eine bestimmte Ordnung bei Pindar herrschen, aber diese Ordnung herzustellen, dabei war die Phantasie des Exegeten mindestens ebenso thätig, wie das scharfe Eingehen auf den Inhalt der Gedichte selber. Dissen hat Recht, wenn er eine bestimmte Responsion der Theile bei Pindar voraussetzt, aber es ist diese Responsion in den meisten Fällen eine andere, als die Dissenschen Schemata anzeigen. Sie ist viel einfacher und wenn wir wollen stereotyper, sie hat ihren Grund nicht etwa einer Neuerung, die der Dichter gemacht, zu verdanken, sondern sie ist die Bewahrung jener alten aus der hieratischen Nomospoesie herstammenden Gliederung der Theile. Was wir oben über die Anordnung des Terpandrischen Nomos gesagt haben, gilt überall so genau von den Pindarischen Epinikien, dass wir die für die Theile des Nomos überlieferten Namen ohne weiteres auf die Theile des Pindarischen Epinikion übertragen können. Die Sache ist so evident, dass man sich in der That wundern müsste, wenn die Terpandrische Compositionsmanier der Pindarischen Epinikien fortan unbeachtet bliebe.

Die drei Haupttheile des Pindarischen Epinikion.

Den Hauptbestandtheil des Pindarischen Epinikion bildet ein Mythus, welcher regelmässig die Mitte und zwar die grössere Mitte des Gedichtes umfasst. Er bezieht sich entweder auf die Geschichte der Stadt und der Vorfahren des Siegers oder auf den Agon und die Art des Sieges und hiernach lassen sich zwei Classen der Pindarischen Epinikien unterscheiden.

Die erste Classe ist die zahlreichere. Folgende Oden gehören hieher:

Olymp. 6 auf Agesias von Syrakus: Der ὀμφαλός enthält die Geburt des Sehers Iamos, des Stammvaters von Agesias' Geschlecht. v. 29—81.

Ol. 7 auf Diagoras von Rhodos: Das Auftauchen der Insel Rhodos aus dem Meere und die Vereinigung der Nymphe

Rhodos mit Helios, dem Vater von Lindos, Kameiros und Ialysos. v. 20—80.

Ol. 9 auf Epharmostos von Opus. Die Urgeschichte der Stadt und zwar die Deukalionische Fluth, Iapetos' Stamm, der über Opus bis zu den Zeiten des Lokros geherrscht, Lokros nimmt Opus, den Sohn des Zeus als eigenen Sohn auf. v. 41—79.

Ol. 13 auf Xenophon von Corinth: Die berühmten Namen aus Korinths mythischer Zeit, Sisyphus, Medeia, Glaukos, Bellerophon. v. 52—92.

Pyth. 4 auf Arkesilas von Kyrene: Iason und die Argonauten. Der Stammvater der Kyrenäer. v. 68—246.

Pyth. 5 auf Arkesilaus von Kyrene: Geschichte der Aegeiden von ihrer Wanderung nach Thera bis zu Battus' Ankunft auf Kyrene. v. 69—94.

Hierzu kommen 10 Oden auf Aeginetische Sieger. Pindar sagt selbst, dass er, so oft er einen Sieger Aeginas besingt, er auch stets das Lob der Aeakiden als der Heroen der Insel verkünden muss. Isth. 5, 20. In der That bildet in allen jenen Oden eine epische Erzählung aus der Aeakiden-Geschichte den ὀμφαλός des Gedichts. Es sind folgende Oden, die hierher gehören:

Ol. 8 auf Alkimedon von Aegina: Die dem Aeakos bei Troja zu Theil gewordenen Zeichen, dass seine Nachkommen die Stadt zweimal zerstören sollten. v. 31—52.

Nem. 3 auf Aristokleides von Aegina: Die Aeakiden Peleus, Telamon, Achilles. v. 32—64.

Nem. 4 auf Timasarchos von Aegina: Teukros, Aias, Achill, Neoptolemos, Peleus , der zum Lohn seiner Treue gegen seinen Freund die Thetis zur Gattin gewinnt. v. 47—68.

Nem. 5 auf Pytheas von Aegina: Die Götter sangen auf Thetis und Peleus' Hochzeit, dem durch die Gunst des Zeus und Poseidon seine Gattin zu Theil wurde, weil er das Weib seines Freundes Akastos abwies.

Isth. 5 auf Phylakidas von Aegina: Telamon, dem durch Herakles die Geburt seines Heldensohnes verkündet wird. v. 23—56.

Isth. 4 auf einen zweiten Sieg desselben Phylakidas von Aegina: Aeakos und seine Söhne, welche zweimal gegen Troja gestritten, insbesondere der Besieger des Kyknos, Hektor, Memnon, Telephos. v. 26—45.

Nem. 8 auf Deinis von Aegina: Aias. v. 23—24.

Nem. 7 auf Sogenes von Aegina: Aias und Neoptolemos. v. 25—48.

Isth. 7 auf Kleandros von Aegina: Aegina die Mutter des Aeakos. Peleus, dem die Götter die Thetis erwählen. Achilleus. v. 22—58.

Nem. 6 auf Alkimides von Aegina: Hier verherrlicht Pindar ausser den Aeakiden, namentlich dem Achilles, auch noch den Bassiden Kallias, einen der Vorfahren des Alkimides. v. 32—55.

Hieran schliesst sich endlich noch eine Ode, welche statt eines Mythos im ὀμφαλός historische Begebenheiten aus der Geschichte von der Familie des Siegers verherrlicht. Dies ist

Isth. 3 auf Melissos von Theben: Die Leiden und Siege der Kleonymiden. v. 22—60.

Gehen wir zur zweiten Klasse der Pindarischen Epinikien, in welchen die in der Mitte stehende epische Erzählung sich auf den Agon, in welchem der Sieger kämpft, oder auf die Art des Sieges, oder auf die Persönlichkeit des Siegers bezieht. Im letzteren Falle hat der Mythos bisweilen eine allegorische Bedeutung, indem der Dichter zur Verherrlichung eines den Sieger betreffenden persönlichen Verhältnisses einen Mythos vorführt, in welchem sich etwas ähnliches ausspricht.

Zuerst sind hier drei Oden auf Olympische Sieger zu nennen, deren ὀμφαλός von der Stiftung der olympischen Spiele handelt, nämlich:

Ol. 1 auf Hiero von Syrakus: Pelops und seine Grabesstätte in Pisa, als der Platz des olympischen Agon. v. 25—100.

Ol. 3 auf Theron von Akragas: Herakles setzt die Olympischen Spiele ein und holt von den Hyperboreern die heiligen Oelbäume, mit dessen Zweigen die Olympischen Sieger bekränzt wurden. 13—38.

Ol. 10 auf Agesidamos aus dem epizephyrischen Lokroi: Einsetzung der Olymp. Spiele durch Herakles und die ersten Olymp. Sieger. 24—77.

Auf die Art des Sieges bezieht sich der ὀμφαλός folgender Oden:

Pyth. 12 auf Midias von Akragas, welcher als Aulet mit dem νόμος πολυκέφαλος gesiegt, den einst Athene bei der Bändigung der Gorgonen durch Perseus erfunden: hier behan-

delt der ὀμφαλός den Zug des Perseus gegen die Gorgonen. v. 9—18.

Pyth. 6 auf den Wagensieg des Akragantiners Xenokrates. Sein Sohn Antilochos hatte für den Vater den Sieg errungen. Daher im ὀμφαλός der Mythos von Antilochos, der für seinen Vater Nestor den Kampf mit Memnon bestanden. v. 28—42.

Isth. 1 auf Herodotos von Theben, der ohne fremden Wagenlenker selber den Wagen gelenkt, eine hohe Auszeichnung: deshalb im ὀμφαλός das Lob der Wagenkämpfer Kastor, Polydeukes und Iolaos, denen Herodotos hierdurch an die Seite gestellt wird. v. 17—32. Zu bemerken ist hier, dass die Verherrlichung jener Heroen nicht sowohl durch epische Erzählung, als durch einen lyrisch gehaltenen Hymnos geschieht.

Auf die Persönlichkeit des Siegers bezieht sich der Mythos in folgenden Oden:

Pyth. 3 auf Hiero von Syrakus: Hiero ist durch Krankheit gequält; deshalb wird im ὀμφαλός am Mythos des Peleus und Kadmos der Gedanke ausgesprochen, dass kein Glück ohne Leid ist. v. 87—104.

Pyth. 2 auf Hiero von Syrakus: Hiero hatte kurz vor dem Siege den undankbaren König Anaxilas von Rhegium bestraft; daher im ὀμφαλός der Mythos von Ixion, der sich an seinem Wohlthäter Zeus vergeht und deshalb ob seines Undankes bittre Strafe erduldet. v. 21—100

Minder klar ist es, was in drei anderen Oden die Wahl des Mythos veranlasst:

Pyth. 10 auf Hippokleas aus Thessalien: Die glücklichen Hyperboreer. v. 31—50.

Pyth. 11 auf Thrasydeios von Theben: Pylades und sein Freund Orest, welcher an seiner Mutter Klytaemnestra den Gattenmord rächt. v. 17—37.

Nem. 9. auf Chromios von Syrakus: Adrast und der in der Erde geborgene Amphiaraos. v. 11—27.

In allen diesen 28 Oden ist der besprochene mittlere Theil von zwei anderen Haupttheilen umschlossen, welche ihrem Inhalt nach durchweg mit einander in dem genauesten Zusammenhange stehen. Sie sind es, in denen Pindar den agonistischen Ruhm des Siegers verherrlicht und zwar so, dass er auch der früheren

siegreichen Agone des Siegers gedenkt und mit diesen zugleich die Siege, welche früher von den Angehörigen seines Geschlechtes errungen sind. So sind z. B. Nem. 5 auf Pytheas von Aegina und Isth. 5 und 4 auf dessen Bruder Phylakidas zugleich Preislieder auf das ganze Haus der Psalychiden (die Phratrie, welcher die beiden Brüder angehörten), Nem. 4 auf Timasarchos von Aegina zugleich ein Loblied auf das Haus der Theandriden, Nem 6 auf Alkimides von Aegina zugleich ein Loblied auf das Haus der Bassiden, Ol. 8 auf Alkimedon von Aegina zugleich ein Loblied auf das Haus der Blepsiaden u. s. w. Auch der Kampflehrer des Siegers wird mit gefeiert, wie Menandros von Athen in Nem. 5, Melesias in Nem. 6, Nem. 4, Ol. 8. Insbesondere aber wird das Epinikion auch noch zu einem Preisliede des Staates, welchem der Sieger angehört, denn schliesslich hat der Sieger nur als Bürger seines Staates gekämpft und der ganze Staat hat gezeigt, was er durch die Kraft seines siegreichen Bürgers über die übrigen hellenischen Staaten vermochte. Alle diese sich auf den Agon beziehenden Momente bilden nun wie gesagt den Inhalt des ersten und dritten Theiles, zwischen welche der Mythos als eine Episode in die Mitte tritt. Nannten wir den mittleren Theil den ὀμφαλός, so ergeben sich für die beiden umschliessenden Haupttheile die Namen ἀρχά und cφραγίc. Pindar selber betrachtet den ersten Theil nur als Eingang, den Omphalos dagegen als den eigentlichen Hymnos, indem er Ol. 6 das ganze Gedicht mit einem architektonischen Werke, einem Palaste oder Tempel vergleicht. Der erste Theil ist hier als Prodomos, der mittlere als eigentlicher Naos bezeichnet und der Anfang dieses mittleren Theiles sind die πύλαι des Gebäudes (der Prodomos hat bekanntlich keine Thore). Der dritte Theil würde hiernach als ὀπιcθόδομοc zu bezeichnen sein, doch wäre es nicht im Geiste wahrer Poesie gewesen, wenn Pindar das Bild völlig hätte bis zu Ende führen wollen. Vgl. die vom ersten Theile gebrauchten Worte v. 1—3:

Χρυcέαc ὑποcτάcαντεc εὐτυχεῖ προθύρῳ θαλάμου
κίονας, ὡc ὅτε θαητὸν μέγαρον
πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόcωπον
χρὴ θέμεν τηλαυγές

während es dann weiter beim Anfange des Omphalos heisst v. 27:

Χρὴ τοίνυν πύλας ὕμνων ἀναπιτνάμεν.

Soweit hat sich nun eine durch 28 Oden hindurchgehende gleichmässige Composition gezeigt.

Erster Haupttheil (ἀρχά): Lob des Siegers u. s. w.

Zweiter Haupttheil (ὀμφαλός): Mythos bezüglich auf die Urgeschichte der Stadt oder die Person des Siegers.

Dritter Haupttheil (σφραγίς): Lob des Siegers u. s. w.

Zu diesen 28 Oden treten nun 8 andere hinzu, in welchen unter Bewahrung der Dreitheiligkeit der Omphalos nicht durch einen Mythus eingenommen wird.

Py. 1 auf Hieron. Die ἀρχά und σφραγίς verherrlichen in gewohnter Weise den Agonensieg, aber der ὀμφαλός enthält anstatt eines die frühere Geschichte von Syrakus feiernden Mythus ein Stück der jüngsten Geschichte Siciliens, die Kriegsthaten Hierons gegen die Karthager und Etrusker bei Himera und Kyme und die Gründung der Stadt Aetna, als deren Bürger sich Hieron beim Pythischen Siege hatte ausrufen lassen.

Ol. 2 auf Theron von Akragas. Die ἀρχά und σφραγίς feiern den Sieger, der ὀμφαλός enthält statt eines Mythos einen dogmatischen Satz, die Lehre von der Vergeltung im Leben nach dem Tode v. 56—83. Doch fehlt es auch dieser Darstellung nicht an epischer Einkleidung und Ausschmückung (Rhadamanth). Veranlasst ist dieser Inhalt des Omphalos durch den Gedanken an die Leiden, welche die Familie Therons erduldet.

Py. 9 auf Telesikrates von Kyrene und Nem. 10 auf Theaios von Argos. Der Inhalt der 3 Theile ist der umgekehrte als gewöhnlich. Das Lob des Siegers feiert der ὀμφαλός, die ἀρχά und σφραγίς enthalten Mythen und zwar in Py. 9 die ἀρχά den Mythus von Battus und der Stammmutter Kyrene, die σφραγίς den Mythus von der Tochter des Antaios, in Nem. 10 enthält die ἀρχά die Thaten der argivischen Heroen, die σφραγίς den Mythus von den Dioskuren.

Isth. 6 auf Strepsiades von Theben. Ist ihrer Composition nach der Nem. 10 verwandt: in der ἀρχά werden die Thaten der thebanischen Heroen gepriesen, im ὀμφαλός der Sieg des Strepsiades, in der σφραγίς redet Pindar unter dem Eindrucke der schweren Leiden, die zuerst seine Stadt betroffen und auf die bereits der Schluss der ἀρχά anspielte: „Jetzt durch den Sieg des Strepsiades ist endlich wieder ein froher Tag für Theben erschienen, der Dichter freut sich, dass er in seinem Greisenalter denselben noch erlebt hat, ihm genüge vorerst dies Glück. Denn

allzuviel zu verlangen, das führe zum Schicksale des Bellerophontes.“

Isth. 2 auf Xenokrates von Akragas, an dessen Sohn Thrasybulos nach dem Tode des Vaters gerichtet. Schliesst sich den 3 vorhergenannten Oden an. Der ὀμφαλός enthält den agonistischen Sieg, die umgebenden Theile aber keinen Mythos, sondern in der ἀρχά spricht Pindar mit Thrasybul vom Standpuncte ihres persönlichen, engfreundschaftlichen Verhältnisses aus, in der cφραγίc preist er seine bürgerlichen und socialen Tugenden.

Nem. 1 auf Chromios von Syrakus. Ἀρχά: Chromios' Sieg, errungen zum Heile der ganzen Insel Sicilien. Ὀμφαλός: Chromios als Bürger. Cφραγίc: Mythos von Herakles' Geburt, der Tödtung der Drachen durch den Knaben und Teiresias' prophetischem Spruch über sein ferneres Geschick. Warum hier am Schluss der Mythus von Herakles steht, ist mir nicht klar geworden. So viel steht aber fest, dass auch hier die Dreitheiligkeit vorhanden.

Py. 8 auf Aristomenes von Aegina. Obwohl hier Pindar einen Aegineten feiert, wird er hier seinem ausgesprochenen und in den zehn übrigen an Aegineten gerichteten Epinikien durchgeführten Grundsatze (S. 83), dass er im Omphalos stets die Aeakiden verherrlichen wolle, ungetreu. Zwar werden auch hier die Aeakiden v. 26 kurz erwähnt und man könnte deshalb wohl versucht sein, die cτρ. β′ v. 19—27 für den ὀμφαλός zu halten. Bei genauer Untersuchung indess ergibt sich, dass diese Ode ihrer Composition nach den vier vorausgehenden an die Seite zu setzen ist. Der ὀμφαλός v. 35—87 enthält den Agonensieg des Aristomenes und die Siege, welche vordem die Genossen seines Stammes, die Midyliden, errungen haben, mit einem Mythos aus der Geschichte des Amphiaraos und Alkman. Die beiden den ὀμφαλός umgebenden Theile sind geschrieben unter dem Eindruck des gegenwärtigen Krieges zwischen Aegina und Athen, der bald darauf mit dem Untergange des äginetischen Staates endete. Die ἀρχά preist die Hasychia, die Tochter der Dike, wo der Dichter die ὕβριc des Porphyrion und Typhos der in Aegina waltenden Dike entgegenstellt, die cφραγίc enthält eine Reflexion über die Wandelbarkeit und Nichtigkeit alles Irdischen.

Von den 44 erhaltenen Gedichten Pindars zeigen also die genannten 36 eine strenge trichotomische Gliederung. Es bleiben

8 Gedichte übrig, in denen sie nicht vorkommt. Diese sondern sich schon durch ihre äussere Form aus der Zahl der übrigen ab. Es sind zunächst kleine Gedichte, die nur aus Strophe, Antistrophe und Epodos bestehen, nämlich

Ol. 4 auf Psaumis von Kamarina,

Ol. 10 auf Agesidamos von Lokroi,

Ol. 12 auf Ergoteles von Himera,

Py. 7 auf Megakles von Athen,

und ein Gedicht, welches bloss eine Strophe und eine Antistrophe enthält

Ol. 14 auf Asopichos von Orchomenos.

Hier liess der geringe Umfang jene ausgeführte Gliederung nach 3 Theilen nicht zu. Dabei darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass von diesen 3 kleineren Gedichten wenigstens die zwei erstgenannten nur eine vorläufige Feier des Sieges enthalten und dass Pindar ein ausführlicheres Epinikion nachfolgen liess. Vielleicht ist es mit den übrigen Gedichten ebenso.

Ausserdem besitzen wir Pindarische Gedichte, welche ohne Epoden das Metrum der Strophe 4-, 5-, 6-, 7mal wiederholen, Py. 12 auf Midas, Nem. 2 auf Timodemus von Athen, Py. 6 auf Xenokrates von Agrigent, Isth. 7 auf Kleandros von Aegina. Wo hier die Ausdehnung länger ist, herrscht trichotomische Gliederung (vgl. oben), wo sie nur eine geringe Ausdehnung haben, findet sie sich nicht, und dies letztere ist der Fall in

Nem. 2 auf Timodemos von Athen.

Endlich zeigen auch zwei von den Gedichten, welche in gewohnter Weise στρ., ἀντ., ἐπῳδ. mehrmals wiederholen, nämlich

Ol. 5 auf Psaumis von Kamarina und

Isth. 11 auf Aristagoras den Prytanen von Tenedos

keine trichotomische Gliederung. Von diesen ist aber das zweite gar nicht in die Klasse der Epinikien zu zählen, und das erste ist von allen Pindarischen Gedichten dasjenige, welches durch seine metrische Form (das an Archilochus sich anschliessende dactylo-ithyphallische Metrum bei einem Strophenumfange von nur 2 oder 3 Versen) am meisten Eigenthümlichkeit zeigt, ganz abgesehen von den aus anderen Gründen gegen die Echtheit dieses Gedichtes vorgebrachten Bedenken.

Pindar hat also in allen seinen Epinikien mit Ausnahme derjenigen, welche durch ihren geringen Umfang von selber sich

ausscheiden, für Inhalt und Gedankengang eine strenge trichotomische Gliederung, nach 3 Haupttheilen, befolgt, ἀρχά, ὀμφαλός und σφραγίς, und zwar feiern in Gedichten die ἀρχά und σφραγίς in lyrischem Tone den agonistischen Sieg und die sich hieran anschliessende Momente, der episodisch eintretende ὀμφαλός dagegen ist episch (in einem einzigen Ol. 2 didaktisch), in 5 anderen feiert der ὀμφαλός den Sieg, und dann enthalten entweder die ἀρχά und die σφραγίς einen Mythus oder ihr Inhalt ist durch ein persönliches Verhältniss des Dichters zum Sieger oder dem siegenden Staate bedingt. Nur in einem einzigen Gedichte, Nem. 1, ist das Princip der trichotomischen Gliederung unklar.

Anfang und Ende der Theile ist durch Anfang und Ende der Strophen ganz und gar nicht bedingt. Der neue Theil kann an jeder beliebigen Stelle anfangen, am häufigsten mitten im Verse, häufig genug auch mitten in der metrischen Reihe.

Die beiden Uebergangstheile des Pindarischen Epinikions.

Noch viel eigenthümlicher als die ständig gewahrte Sonderung in drei Haupttheile ist die Thatsache, dass Pindar diese 3 Haupttheile durch kleinere Uebergangstheile zu verbinden, oder wenn man will, zu trennen pflegt, in welchen fast überall derselbe Gedanke, ja dieselben Worte wiederholt werden. Sie machen ganz und gar einen formelhaften Eindruck und es würde sich bei einem grossen Dichter wie Pindar dieser formelhafte, schablonenmässige Typus nicht erklären lassen, wenn wir nicht wüssten, dass hier alterthümliche Compositionsnormen der hieratischen Nomospoesie zu Grunde lägen, welche die Epinikienpoesie als sanctionirte Formen fest hält. Die beiden Uebergangstheile des Epinikion sind die κατατροπά und μετακατατροπά des Terpandrischen Nomos, und treten in solcher Entschiedenheit hervor, dass wir uns aus ihnen über die entsprechenden Theile der verlorenen Nomos-Poesie ein klares Bild zu machen im Stande sind, insbesondere aber können wir nunmehr die Stellung dieser beiden Theile im Pindarischen Epinikion als sicheren Beweis dafür geltend machen, dass wir oben in der von Pollux überlieferten Reihenfolge der 7 Theile des Terpandrischen Nomos der μετακατατροπά ihren Platz zwischen ὀμφαλός und σφραγίς angewiesen haben.

Nur viermal hat Pindar den ὀμφαλός unmittelbar mit dem Schlusstheile verbunden, indem er ein am Ende des Omphalos

stehendes Substantiv in der cφραγίc durch ein Pronomen wiederaufnimmt. Dies ist geschehen in dem kleinen Gedichte

Py. 12 auf den Auleten Midas, wo die Erzählung von der Erfindung des νόμος πολυκέφαλος durch Athene v. 22 mit den Worten schliesst εὗρεν θεός und dann der auf den agonistischen Sieg zurückgehende Schlusstheil anfängt:

ἀλλά νιν εὑροῖc' ἀνδράci θνατοῖc ἔχειν,
ὠνόμαcεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον,
εὐκλεᾶ λαοccόων μναcτῆρ' ἀγώνων ...

Ol. 7 auf Diagoras. Der Mythos von der Entstehung der Insel Rhodus schliesst v. 78: τόθι λύτρον cυμφορᾶc οἰκτρᾶc γλυκὺ Τλαπολέμῳ ἵcταται ... ὥcπερ θεῷ μήλων τε κνιccάecca πομπὰ καὶ κρίcιc ἀμφ' ἀέθλοιc. Daran knüpft der Schlusstheil τῶν (sc. ἀέθλοις) ἄνθεci Διαγόρας ἐcτεφανώcατο δίc (v. 80).

Py. 5 auf Arkesilas von Kyrene. Der Mythus schliesst mit dem Grabe des Battus, in dessen Nähe auch die übrigen Könige von Kyrene, die Vorfahren des Arkesilas, bestattet sind. Der Schlusstheil knüpft hieran an v. 95: ἀκούοντί τοι χθονίᾳ φρενὶ cφὸν ὄλβον υἱῷ τε κοινὰν χάριν ἔνδικόν τ' Ἀρκεcίλᾳ.

Aehnlich Py. 6 auf Xenokrates von Akragas v. 43: τὰ μὲν παρίκει (die Grossthat des Antilochus)· τῶν νῦν δὲ καὶ Θραcύβουλος πατρῴαν μάλιcτα πρὸc cτάθμαν ἔβα.

Dieselbe Art der Verbindung finden wir in mehreren Oden bei dem Uebergange aus der Archa in den Omphalos:

Ol. 1 auf Hiero v. 24: λάμπει δέ οἱ κλέος ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοποc ἐποικίᾳ. Τοῦ μεγαcθενὴc ἐράccατο γαιάοχοc als Anfang des Mythos vom Pelops.

Ol. 3 auf Theron v. 12: Ἑλλανοδίκαc ... ἀμφὶ κόμαιci βάλῃ γλαυκόχροα κόcμον ἐλαίαc. Τάν ποτε Ἴcτρου... ἔνεικεν Ἀμφιτρυωνιάδαc als Anfang des Mythos von der Gründung der Olympischen Spiele durch Herakles.

Ol. 8 auf Alkimedon von Aegina v. 25: τάνδ' ἁλιερκέα χώραν ... Δωριεῖ λαῷ ταμιευομέναν ἐξ Αἰακοῦ. Τὸν .... καλέcαντο als Anfang des Mythos von Aiakos.

Der Uebergang ist hier auf eine recht geschickte und geistreiche Art gefunden. Aber so einfach pflegt Pindar sonst nicht zu verknüpfen. Er kann sich gewöhnlich nicht davon los machen,

in einem besonderen Uebergangstheile es ausdrücklich zu sagen, dass er mit der Erzählung des Mythus oder was er sonst im Omphalos behandelt, jetzt abbrechen müsse, und dann hinzuzufügen, welches neue Thema zu beginnen sei.

Das Lied wird hier entweder unter dem Bilde eines Weges gefasst, den Pindar zurückgelegt hat, eines Landwegs oder einer Seefahrt, und den er jetzt verlassen müsse:

Py. 4, 247: Μακρά μοι νεῖσθαι κατ' ἀμαξιτόν· ὥρα γὰρ συνάπτει· καί τινα οἶμον ἵσαμι βραχύν· πολλοῖσι δ' ἄγημαι σοφίας ἑτέροις.

Nem. 4, 69: Γαδείρων τὸ πρὸς ζόφον οὐ περατόν· ἀπότρεπε αὖτις Εὐρώπαν ποτὶ χέρσον ἔντεα ναός, ἄπορα γὰρ λόγον Αἰακοῦ παίδων τὸν ἅπαντά μοι διελθεῖν. Θεανδρίδαισι δ' ἀεξιγυίων ἀέθλων κάρυξ ἑτοῖμος ἔβαν Οὐλυμπίᾳ τε ...

Py. 11, 38: Ἦ ῥ' ὦ φίλοι κατ' ἀμευσιπόρων τριόδων ἐδινάθην, ὀρθὰν κέλευθον ἰὼν τοπρίν; ἦ μέ τις ἄνεμος ἔξω πλόου ἔβαλεν ὡς ὅτ' ἄκατον εὐναλίαν. Μοῖσα, τὸ δὲ τεόν, εἰ μισθῷ συνετίθευ παρέχειν, φωνὰν ὑπάργυρον ἄλλοτ' ἄλλᾳ τarασσέμεν ἢ πατρὶ Πυθονίκῳ τό γέ νυν ἢ Θρασυδαίῳ.

Py. 10, 51; Κώπαν σχάσον, ταχὺ δ' ἄγκυραν ἔρεισον χθονὶ πρώραθε. χοιράδος ἄλκαρ πέτρας. ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὥτε μέλισσα θύνει λόγον. Ἔλπομαι δ', Ἐφυραίων ὄπα ... προχεόντων ἐμάν, τὸν Ἱπποκλέαν ἔτι καὶ μᾶλλον ... θαητὸν ἐν ἅλιξι θησέμεν ... μέλημα.

Oder Pindar drückt sich abstract aus und gibt dann meist zugleich den Grund an, weshalb er das bisherige Thema nicht weiter ausdehnt. Dies ist entweder allgemein der κόρος oder er liegt in der besonderen Art des vorher behandelten Mythos.

Isth. 5, 56: Ἐμοὶ δὲ μακρὸν πάσας ἀναγήσασθ' ἀρετάς· Φυλακίδᾳ γὰρ ἦλθον ὦ Μοῖσαι .... τὸν Αργείων τρόπον εἰρήσεται τά κ' ἐν βραχίστοις.

Py. 1, 81: Καιρὸν εἰ φθέγξαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις ἐν βραχεῖ, μείων ἔπεται μῶμος ἀνθρώπων. ἀπὸ γὰρ κόρος ἀμβλύνει αἰανὴς ταχείας ἐλπίδας, ἀστῶν δ' ἀκοὰ κρύφιον θυμὸν βαρύνει μάλιστ' ἐσλοῖσιν ἐπ' ἀλλοτρίοις. ἀλλ' ὅμως, κρέσσων γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνος, μὴ παρίει καλά.

Py. 8, 29: Εἰμὶ δ' ἄσχολος ἀναθέμεν πᾶσαν μακραγορίαν λύρᾳ τε καὶ φθέγματι μαλθακῷ, μὴ κόρος ἐλθὼν κνίσῃ. τὸ δ' ἐν

ποcί μοι τράχον ἴτω τεὸν χρέος, ὦ παῖ, νεώτατον καλῶν, ἐμᾷ ποτανὸν ἀμφὶ μαχανᾷ.

Nem. 7, 52: Ἀλλὰ γὰρ ἀνάπαυcιc ἐν παντὶ γλυκεῖα ἔργῳ· κόρον δ' ἔχει καὶ μέλι καὶ τὰ τέρπν' ἄνθε' Ἀφροδίcια.

Py. 2, 52: Ἐμὲ δὲ χρεὼν φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν (vorher hat er die Frevelthat Ixions beschrieben). εἶδον γὰρ ἑκὰc ἐὼν ταπόλλ' ἐν ἀμαχανίᾳ ψογερὸν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεcιν πιαινόμενον· τὸ πλουτεῖν δὲ cὺν τύχᾳ πότμου coφίας ἄριcτον. τὺ δὲ cάφα νιν ἔχειc.

Nem. 8, 35: Εἴη μή ποτέ μοι τοιοῦτον ἦθοc (nämlich κακοποιὸν ὄνειδοc), Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ κελεύθοιc ἁπλόαιc ζωᾶc ἐφαπτοίμαν, θανὼν ὡc παιcὶ κλέοc μὴ τὸ δύcφαμον προcάψω. χρυcὸν εὔχονται, πεδίον δ' ἕτεροι ἀπέραντον· ἐγὼ δ' ἀcτοῖc ἀδὼν καὶ χθονὶ γυῖα καλύψαιμ', αἰνέων αἰνητά, μομφὰν δ' ἐπιcπείρων ἀλιτροῖc.

Oder die Verse des Gedichts werden mit Geschossen verglichen:

Ol. 13, 93: Ἐμὲ δ' εὐθὺν ἀκόντων ἱέντα ῥόμβον παρὰ cκοπὸν οὐ χρὴ τὰ πολλὰ βέλεα καρτύνειν χεροῖν. Μοίcαιc γὰρ ἀγλαοθρόνοιc ἑκὼν Ὀλιγαιθίδαιcίν τ' ἔβαν ἐπίκουροc.

Isth. 4, 46: Πολλὰ μὲν ἀρτιεπὴc γλῶccά μοι τοξεύματ' ἔχει περὶ κείνων κελαδέειν. καὶ νῦν ἐν Ἄρει μαρτυρήcαι κεν πόλιc Αἴαντοc ὀρθωθεῖcα ναύταιc ἐν πολυφθόρῳ Cαλαμὶc Διὸc ὄμβρῳ ἀναρίθμων ἀνδρῶν χαλαζάεντι φόνῳ. Ἀλλ' ὅμωc καύχημα κατάβρεχε cιγᾷ, Ζεὺc τά τε καὶ τὰ νέμει, Ζεὺc ὁ πάντων κύριοc· ἐν δ' ἐρατεινῷ μέλιτι καὶ τοιαίδε τιμαὶ καλλίνικον χάρμ' ἀγαπάζοντι. μαρνάcθω τιc ἔρδων ἀμφ' ἀέθλοιcιν γενεὰν Κλεονίκου ἐκμαθών.

Ol. 2, 83: Πολλά μοι ὑπ' ἀγκῶνοc ὠκέα βέλη ἔνδον ἐντὶ φαρέτραc φωνᾶντα cυνετοῖcιν· ἐc δὲ τοπὰν ἑρμηνέων χατίζει· coφὸc ὁ πολλὰ εἰδὼc φυᾷ, μαθόντεc δὲ λάβροι παγγλωccίᾳ, κόρακεc ὥc, ἄκραντα γαρύετον Διὸc πρὸc ὄρνιχα θεῖον. Ἔπεχε νῦν cκοπῷ τόξον, ἄγε θυμέ, τίνα βάλλομεν ἐκ μαλθακᾶc αὖτε φρενὸc εὐκλέαc ὀιcτοὺc ἱέντεc;

In mehreren der hier aufgeführten Metakatatropai spricht Pindar zugleich von seiner Stellung als Dichter und seiner Beziehung zum Sieger. Dasselbe geschieht in 2 anderen, in welchen auf den Omphalos keine Andeutung mehr vorkommt.

Ol. 6, 82: Δόξαν ἔχω τιν' ἐπὶ γλώccᾳ ἀκόναc λιγυρᾶc, ἅ μ' ἐθέλοντα προcέρπει καλλιρόοιcι πνοαῖc· ματρομάτωρ ἐμὰ Cτυμφαλὶc (dorther stammt auch der Sieger)... ἃ Θήβαν ἔτικτεν

... ὄτρυνον νῦν ἑταίρους, Αἰνέα, πρῶτον μὲν Ἥραν παρθενίαν κελαδῆσαι, γνῶναί τ' ἔπειτ' ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσιν λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὗν. ἐσσὶ γὰρ ἄγγελος ὀρθός, ἠυκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν. εἰπὸν δὲ μεμνᾶσθαι Συρακοσσᾶν τε καὶ Ὀρτυγίας.

Ol. 11, 78: Ἀρχαῖς δὲ προτέραις ἑπόμενοι καί νυν ἐπωνυμίαν χάριν νίκας ἀγερώχου, κελαδησόμεθα βροντὰν ... Διός ... χλιδῶσα δὲ μολπὰ πρὸς κάλαμον ἀντιάξει μελέων, τὰ παρ' εὐκλεῖ Δίρκᾳ χρόνῳ μὲν φάνεν, ἀλλ' ὥτε παῖς ἐξ ἀλόχου πατρὶ ποθεινὸς ἵκοντι νεότατος τὸ πάλιν ἥδη, μάλα δέ τοι θερμαίνει φιλότατι νόον.

Kürzer ist die μετακατατροπά, wenn Pindar hier bloss den Uebergang zum folgenden Thema einleitet.

Ol. 1, 100: Ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ Αἰοληίδι μολπᾷ χρή. πέποιθα δὲ ξένον μή τινα ... κυριώτερον κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.

Ol. 3, 38: Ἐμὲ δ' ὧν παρ' θυμὸς ὀτρύνει φάμεν, Ἐμμενίδαις Θήρωνί τ' ἐλθεῖν κῦδος.

Py. 9, 103: Ἐμὲ δ' ὧν τις ἀοιδᾶν δίψαν ἀκειόμενον πράσσει χρέος αὖτις ἐγεῖραι καὶ παλαιὰ δόξα τεῶν προγόνων.

Nem. 1, 33: Ἐγὼ δ' Ἡρακλέος ἀντέχομαι προφρόνως ἐκ κορυφαῖς ἀρετᾶν μεγάλαις ἀρχαῖον ὀτρύνων λόγον.

Isth. 1, 32: Ἐγὼ δὲ Ποσειδάωνι Ἰσθμῷ τε ζαθέᾳ ... περιστέλλων ἀοιδὰν γαρύσομαι.

Isth. 3, 61: Προφρόνων Μοισᾶν τύχοιμεν, κεῖνον ἄψαι πυρσὸν ὕμνων καὶ Μελίσσῳ.

Isth. 2, 35: Μακρὰ διεκήσαις ἀκοντίσσαιμι τοσοῦθ' ὅσον ὀργὰν Ξενοκράτης ὑπὲρ ἀνθρώπων γλυκεῖαν ἔσχεν.

Isth. 6, 39: Ἀείσομαι χαίταν στεφάνοισιν ἁρμόσαις.

Ol. 9, 80: Εἴην εὑρησιεπὴς ἀναγεῖσθαι πρόσφορος ἐν Μοισᾶν δίφρῳ· τόλμα δὲ καὶ ἀμφιλαφὴς δύναμις ἕσποιτο· προξενίᾳ δ' ἀρετᾷ τ' ἦλθον τιμάορος Ἰσθμίαισι Λαμπρομάχου μίτραις.

Ol. 8, 53: Εἰ δ' ἐγὼ Μελησίᾳ ἐξ ἀγενείων κῦδος ἀνέδραμον ὕμνῳ, μὴ βαλέτω με λόφῳ τραχεῖ φθόνος. καὶ Νεμέᾳ γὰρ δμῶς ἐρέω ταύταν χάριν.

Pindar leitet hier und zum Theil auch in den vorher genannten Oden die Metakatatropa stets in der ersten Person ein. Significant ist die öfters wiederkehrende Redensart ἐμὲ δὲ ... χρή oder drgl.

Py. 2, 52: Ἐμὲ δὲ χρεὼν φεύγειν.

Ol. 13, 93: Ἐμὲ δ ... οὐ χρὴ καρτύνειν.
Ol. 1. 100: Ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι χρή.
Py. 9, 103: Ἐμὲ δὲ ... πράσσει χρέος.
Ol. 3, 38; Ἐμὲ δ' ὧν θυμὸς ὀτρύνει φάμεν.
Significant ferner der Zusatz ἔβαν, ἦλθον in der ersten Person
Ol. 9, 83: ... προξενίᾳ δ' ἀρετᾷ τ' ἦλθον τιμάορος Ἰσθμίαισι Λαμπρομάχου μίτραις
Ol. 13, 96: .... Μοίσαις γὰρ ἀγλαοθρόνοις ἑκὼν Ὀλιγαιθίδαισίν τ' ἔβαν ἐπίκουρος.
Nem. 4, 73: ... Θεανδρίδαισι δ' ἀεξιγυίων ἀέθλων κάρυξ ἑτοῖμος ἔβαν Οὐλυμπίᾳ τε.
Nem. 6, 58: ... ἑκόντι δ' ἐγὼ νώτῳ μεθέπων δίδυμον ἄχθος ἄγγελος ἔβαν.

Ganz analog sind nun auch die die Archa mit dem Omphalos vereinigenden Katatropai gebildet. Sie einzeln aufzuführen ist hier nicht nothwendig, ebenso können wir an dieser Stelle die Pindarischen Prooimien und Epilogoi unberücksichtigt lassen; die später zu gebende Analyse der einzelnen Pindarischen Epinikien wird alle diese Theile in ihrem Zusammenhange übersichtlich vorführen.

Aus der Lyrik der klassischen Zeit ist die festgewordene Compositionsmanier auch zu den Lyrikern des alexandrinischen Zeitalters und von diesen sogar bis zu römischen Dichtern gelangt. So finden wir die siebentheilige mesodische Gliederung auch bei Catull wieder, c. 68 b (es wird wohl kaum Jemand noch daran denken, dieses Gedicht mit dem vorausgehenden, 68 a, für ein einziges Gedicht anzusehen). In der Mitte steht als ὀμφαλός v. 89—100 die Klage um den Bruder, der in Troja gestorben; die beiden umschliessenden Partieen 73—88 und 101—130 enthalten die Erzählung von Laodamia und Protesilaos, der diesen Partieen vorausgehende und nachfolgende Theil v. 51—72 und 131—148 die Liebe zur Lesbia, und endlich die den Anfang und das Ende des ganzen Gedichtes bildenden Partieen, Proömium und Epilogus, verherrlichen den treuen Freund Allius.

Hier liegt die bewusste Responsion der Theile klar zu Tage. Wer das alexandrinische Kunstpoesie nennen will, ist völlig in seinem Rechte; denn die Alexandriner waren es, denen die Römer diese Compositionsmanier abgelernt haben; aber man muss es wohl bedenken, dass dieselbe Kunst der Gedankenanordnung ein Product des eigentlich klassischen Griechenthums ist und fast

bis an die Zeit der ersten Olympiaden zurückverfolgt werden kann.

3. Die Terpandrische Composition bei Aeschylus.

Verlassen wir jetzt die Lyriker und wenden wir uns zum griechischen Drama. Die Tragödie fand bereits das Chorlied und den Threnos in seiner ganzen Ausbildung bei den chorischen Lyrikern vor. Es brauchten hier die bereits entwickelten Kunstformen bloss auf einen neuen Boden übertragen und mit dem Dialoge in Zusammenhang gebracht zu werden. Wir sind nun zwar bei dem fast völligen Verluste der lyrischen Poesie der Griechen in den meisten Fällen nicht mehr im Stande, den Zusammenhang tragischer Formen mit lyrischen im einzelnen nachzuweisen; insbesondere gilt dies von manchen metrischen Formen und Strophengattungen. Aus welcher Quelle ist den Tragikern die trochäische, die iambische, die dochmische Strophengattung überkommen? Hierfür sehen wir uns vergeblich nach einem Vorbilde bei den Lyrikern um; in anderen Formen indess liegt der Zusammenhang am Tage, so namentlich für die Ionici, für das κατὰ δάκτυλον εἶδος, für die Päone, für die dactylo-epitritischen Strophen. Auch da wo sich eine Verschiedenheit zwischen Lyrikern und Dramatikern zeigt wie z. B. im Threnos, den die Tragiker kommatisch, die Lyriker rein chorisch behandeln, lässt sich nachweisen, dass wenigstens die frühere Lyrik mit den tragischen Formen übereinkam. Selbst die späteren Tragiker gehen bei ihren Neuerungen in den melischen Formen auf die Lyriker und insbesondere auf die Nomosdichter zurück, wie wir bereits oben für den durch Sophokles und Euripides aufgebrachten Monodieenstyl bemerkten, wo nicht bloss das Aufgeben der Responsion und die einzelnen metrischen Formen, sondern auch die Eigenthümlichkeiten des Stils, namentlich die Wiederholung ein und desselben Ausdrucks, dem Nomos entlehnt sind, vgl. Proclus ap. Photium p. 349 Gaisf.: ὁ νόμος ... διπλασίαις ταῖς λέξεσι κέχρηται, worunter nicht etwa Compositionen, sondern Wiederholungen desselben Wortes verstanden sind, wie aus dem unmittelbar vorher über den Dithyramb Gesagten hervorgeht. Um so weniger darf man sich wundern, wenn die früheren Tragiker die in den Kunstschulen der Lyriker und namentlich der Nomosdichter fixirte strenge Gedankengruppirung für ihre Chorlieder

festhielten. Es war immerhin eine Fessel, die sich einer freien Entfaltung des Gedankens hindernd in den Weg stellen konnte; aber diese Fessel war nicht grösser als die von der früheren Tragödie festgehaltene trilogische Composition oder als die für die ältere Komödie typisch gewordene Form der Parabase und der antisyntagmatischen Partieen. Das spätere Drama sucht sich von den überlieferten Formen freizumachen, verliert aber gerade hierdurch den Reichthum der äussern Bildungen, der die frühere Zeit auszeichnet. Die spätere Komödie gibt die Parabase auf, Euripides und Sophokles lassen die von Aeschylus streng geschiedenen Strophengattungen gegen ein universelles Logaödenmass zurücktreten; sie lockern den trilogischen Zusammenhang der Tragödie und emancipiren sich für das Chorlied von dem Terpandrischen Gesetze der Gedankengruppirung. Dies letztere war ausserdem eine natürliche Folge von dem beschränkten Umfange, den das Chorlied bei Sophokles und Euripides erhielt. Während bei Aeschylus das Chorlied bis zu acht Syzygieen mit einer umfangreichen anapästischen Einleitung sich ausdehnt, haben es die späteren Tragiker auf zwei Syzygieen oder eine einzige Syzygie nebst Epode beschränkt. Nur in einem einzigen Falle, im Oedipus Rex, umfasst die Parodos drei volle Syzygieen. Es ist selten mehr als ein einziger Gedanke, der in diesen neueren Chorliedern ausgesprochen wird, und eine kunstreiche Gruppirung des Inhalts ist nicht möglich. Nur ein einziges Mal lässt sich die in Frage stehende Compositionsmanier auch in einem Sophokleischen Chorliede nachweisen; dies ist die oben erwähnte aus drei Syzygieen bestehende Parodos des Oedipus Rex. Für Aeschylus dagegen stellt sich mit Ausnahme des Prometheus das feste Gesetz heraus, dass in allen nicht threnodisch oder kommatisch gehaltenen oder sich dem Threnos annähernden Chorliedern die an den Nomos sich anschliessende Compositionsform gewahrt ist. Kein Chorlied, welches nicht auf ein einziges Gedankenthema beschränkt ist, ist dichotomisch gegliedert, sondern muss mindestens nach einer Trichotomie geordnet sein. Das Hauptthema steht überall in der Mitte als ὀμφαλός. Während im Nomos hierher die epische Erzählung verlegt zu werden pflegte, bildet bei Aeschylus ein ethischer oder dogmatischer Gedanke den Inhalt des ὀμφαλός. Das epische Element tritt zwar in den Aeschyleischen Chorliedern ebenso wenig wie bei Pindar zurück, aber darin findet ein Unterschied vom Nomos statt, dass bei Aeschylus die

epische Erzählung nicht Selbstzweck ist, nicht, wie dort, einen Gott durch Schilderung seiner Thaten verherrlichen soll, sondern nur als Träger einer bestimmten Idee Berechtigung hat, und diese Idee eben ist es, die in der Mitte des Ganzen ausgesprochen wird und so auch äusserlich als der Cardinalpunkt des Ganzen hervortritt. Neben dem ὀμφαλός tritt die ἀρχά und die σφραγίς am bedeutsamsten hervor; Beide stehen in Zusammenhang, schliessen sich in der grammatischen Form oft unmittelbar an einander, so dass in diesem Falle der ὀμφαλός gleichsam als Episode erscheint, und wenn jene Theile epischer Natur sind, so pflegen sie auch der Ausdehnung nach den lyrischen ὀμφαλός zu übertreffen. Reicher ist die Kunst der Composition in denjenigen Chorliedern, wo zwischen die drei genannten Hauptheile noch die vermittelnden Glieder als κατατροπά und μετακατατροπά hinzutreten. Diese Uebergangstheile haben stets einen kleinen Umfang, stehen aber in derselben Gedankenbeziehung zu einander, wie ἀρχή und σφραγίς. Endlich kann an den Anfang des Ganzen noch ein Proömion, an den Schluss ein Epilogos hinzutreten. Beide Theile haben gewöhnlich einen auf die subjective Lage des Chors bezüglichen Inhalt und erinnern hierdurch an die entsprechenden Partieen des Nomos. Es liegt in der Natur der Sache, dass hier nicht überall jener Zusammenhang des Gedankens stattfinden kann, welcher die übrigen den Omphalos umschliessenden Theile charakterisirt; es kann auch vorkommen, dass bloss ein Proömion ohne den Epilogos oder umgekehrt bloss ein Epilogos ohne das Proömion gebraucht wird. Die Ausdehnung beider Theile ist je nach der Natur des Chorliedes verschieden: kurze Sätze da, wo Aeschylus auch im übrigen den Ton des Nomos treuer gewahrt hat; — längere Ausführungen, in den rein im Tone der Tragödie gehaltenen Chorliedern. Endlich verdient noch eine Eigenthümlichkeit des Aeschylus bemerkt zu werden, die er mit Pindar theilt, dass nämlich der Anfang und das Ende der genannten Theile von dem Anfang und dem Ende der Syzygieen oder Strophen völlig unabhängig ist. Es fällt zwar häufig beides zusammen; aber ebenso häufig findet eine Discrepanz statt. Nur darin hat Aeschylus eine feste Regel beobachtet, dass der Anfang eines neuen Theils stets mit dem Anfang eines neuen Verses zusammenfällt.

Agamemnon I. Chorikon 104—257.

Κύριός εἰμι θροεῖν κτέ.

Den Grundgedanken des Chors bilden die düstern Ahnungen über ein den Agamemnon treffendes Unheil; ein solches scheint ihm aus dem bisherigen Lebensschicksale des Agamemnon nothwendig zu folgen. Aber der Chor sucht dies Bangen zu bekämpfen; er hält jeden Hoffnungsanker fest, der ihm die glückliche Wiederkehr des geliebten Herrschers zu verheissen scheint. In dem Widerstreit dieser Gefühle findet er die einzige Rettung bei Zeus; zu ihm wendet er sich; er ist es, der die Uebermüthigen in den Staub stürzt, er sendet aber auch ein Leiden, um die Sterblichen zur Weisheit zu führen, und das letztere ist es, so hofft der Chor, was Zeus Rathschluss in den über Agamemnon verhängten Schicksalsfügungen beabsichtigt. Das ist der Gedanke, welcher in rein dogmatischer Fassung als Omphalos in die Mitte des Chorliedes gestellt wird (v. 160—183) in einer Syzygie und einer Strophe. Die beiden längeren umschliessenden Theile enthalten die historische Voraussetzung, die den Chor zu jener Stimmung gebracht hat; es sind die Schicksale vom Auszuge Agamemnons nach Troja bis zur Opferung der Tochter Iphigenie. Die Reihe dieser Facta wird durch den Omphalos unterbrochen. Die Archa enthält das beim Auszuge kund gewordene Wunderzeichen und die Deutung des Kalchas, die sowohl Glück als Unglück verhiess; doch das Unheilvolle war es, was in der Rede des Kalchas vorwaltete: er wies im dunklen Sehertone auf das im Hause des Agamemnon waltende Unheil, auf die οἰκονόμος δολία, μνάμων μῆνις τεκνόποινος, und eben dies ist es, was den Chor die weitere Fortführung der epischen Erzählung unterbrechen und ihn im Omphalos zu Zeus sich wenden heisst. Die Sphragis v. 184 ff. schliesst sich unmittelbar an das Ende der Archa: Καὶ τόθ' ἡγεμὼν ὁ πρέσβυς νεῶν Ἀχαικῶν μάντιν οὔτινα ψέγων — τότε d. h. damals als der Seher die Prophezeiung, womit die Archa v. 156 abschliesst, verkündete,

τοιάδε Κάλχας ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξε, v. 156.

Und nun wird der Zorn der Artemis und seine Folge, der verhängnissvolle Mord der Tochter, geschildert. Ein anderer Dichter würde die Erzählung nicht unterbrochen, würde den im Omphalos enthaltenen Gedanken etwa an das Ende des Ganzen gestellt haben;

Aeschylus aber hält sich an die aus den alten Kunstschulen der Lyriker hervorgegangene Form der Disposition, und, wie wir sehen, hat dies der Schönheit des Chorliedes nicht im mindesten zum Nachtheil gedient. Wir glauben nicht, dass man noch fernerhin, wenn man den hier dargelegten Zusammenhang beachtet, den Versuch machen wird, das Chorlied in eine Parodos und ein erstes Stasimon zu zertheilen.

Der Archa geht ein kurzes Proömion voraus:

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων·
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾷ ξύμφυτος αἰών.

Der Chor tritt gleichsam auf wie der Nomossänger im Agon, der, vom Alter niedergebeugt, doch noch von der Gottheit mit der Kraft des Gesanges gerüstet ist: auf die gewöhnliche Erklärung des Wortes ἀλκᾷ können wir an dieser Stelle keine weitere Rücksicht nehmen.

Dem Proömion entspricht ein kurzer Epilogos v. 255—257, in welchem der Chor wieder in seiner subjectiven Stellung hervortritt als ἄγχιστον Ἀπίας γαίας μονόφρουρον ἔρκος.

104—107	προοίμ.	α′ Anf. Der Chor in seiner Subjectivität.	α′ α′ β′
108—159	ἀρχά.	Epische Erzählung.	
160—183	ὁμφαλ.	Zeus. γ′ γ′ δ′	
184—254	σφραγίς.	Epische Erzählung.	
255—257	ἐπίλογ.	ζ′ Ende. Der Chor in seiner Subjectivität.	δ′ ε′ ε′ ϛ′ ϛ′ ζ′ ζ′

Singen kann ich von den Zeichen, die da leiteten der Helden
reisige gewalt'ge Schaar,
noch durchstömt der Hauch der Gottheit mein der Kraft beraubtes
Alter mit Gesängen wunderbar.
Ein gewalt'ges Adlerpaar
leitet Hellas Doppelherrscher, treue Rather ihren Mannen mit
dem Speer und starker Hand,
zu der Troer fernem Land.
Die Griechenkönige sahn
der Vögel Könige nahn
nah' ihrer Burg zur rechten speergeübten Hand:
den einen schwarz und weiss den einen
sah auf erhab'nem Sitz man sie erscheinen;

dann würgten sie ein armes Wild mit seinen ungebornen Jungen,
das nun beendet seines Laufs Geschick.
So sei ein Wehe-Wehe-Ruf gesungen,
doch endlich siege unser Glück.

Und des Heeres weiser Seher schauet auf das kampfgeübte treugesinnte Fürstenpaar
und erkennt in ihm die Adler, und es macht sein Mund des Zeichens Deutung also offenbar:
„Einst erobert diese Schaar
Priam's Stadt mit sammt des Volkes reichem Gut, das hinter Mauern keine feste Stätte fand,
durch der Möra grause Hand.
Nur mög' uns nimmer umfahn
ein nächtlich finsterer Wahn,
von einer Gottheit zum Verderben uns gesandt.
Es müssen Artemis, der reinen,
Zeus' Flügelhunde hassenswerth erscheinen,
die da ihr scheues Wild erwürgt mit seinen ungebornen Jungen;
es traf der Adler Mahl ihr Zornesblick.
So sei ein Wehe-Wehe-Ruf gesungen,
doch endlich siege unser Glück.

Die schöne Göttin, holdgesinnt
— des Waldes Wild ist ihre Lust —
sie schützt des goldnen Löwen zartes Kind
und schirmt die Jungen, denen ihre Brust
im Waldesgrund die Thiere reichen.
Drum heischt sie die Erfüllung jener Zeichen,
die nicht bloss Glück, die Unheil auch uns senden.
Zum Päan wollen wir uns flehend wenden:
mög sie nicht der Fahrt der Griechen Sturm und lange Hemmniss senden,
mög kein Opfer sie verlangen wider Brauch und wider Recht,
das da Hader schafft und Blut heischt in der Könige Geschlecht;
denn es harrt im Hause waltend — schrecklich, tückisch, Ränke spinnend,
nie vergessend — blut'ge Rache, stets ihr Kind zu sichern sinnend."

So kündet Calchas Heil zugleich und Missgeschick
dem Königshaus, vom Sehergeist durchdrungen,
drum sei ein Wehe-Wehe-Ruf gesungen
doch endlich siege unser Glück.

O Zeus, unendlicher (so ruf ich im Gebete
dich an, wenn's so am meisten dir gefällt),
ich finde nichts, als dich allein, durchspähte
ich auch die ganze weite Welt,
als dich allein, was wahrhaft frei mich macht
im bangen Herzen von der Sorgen Macht.

Wer einst gewaltig war, — er prahlt, wenn er's gewesen,
nicht mehr, dass er auf seine Stärke baut,
auch wer ihm folgt, ist hin, wenn zu erlesen
den Allbesieger er zum Gegner sich getraut,
doch wer da freudig Zeus das Preislied singt
hat Alles, was da Heil dem Herzen bringt.

ihn, der die Sterblichen zur Weisheit lenkt,
ihn, der da macht, dass sich das Wort erfüllt:
„durch Leiden lernen!" — Selbst im Traume senkt
sich vor das Herz ein qualenvolles Bild,
Erinnrung an die Frevel: — tief gerührt
muss wandeln er auf tugendhaftem Pfade.
Das ist der Gottheit allgewalt'ge Gnade,
die hoch auf heil'gem Thron die Welt regiert.

Choeph. Parod. 22—65.

'Ιαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν κτλ.

Die Parodos in den Choephoren v. 22—65 leidet an vielen exegetischen Schwierigkeiten. Mit der Erklärung, welche Nägelsbach in der am Anfange dieses Abschnittes citirten Abhandlung gegeben hat, kann ich durchaus nicht einverstanden sein. Ich kann meine Ansicht an dieser Stelle nur kürzlich aussprechen. Die Hauptpartie des Ganzen umfasst der Omphalos ἀντ. β′ und στρ. γ′ v. 54—70. Ueber die richtige Interpunction des Anfangs verweise ich auf den Ind. lect. Vratisl. aestiv. 1859,

Von φοβεῖται δέ τις v. 57 sind auch die folgenden Sätze der Strophe noch abhängig. „Dike's Auge trifft zwar die Einen schnell und offenkundig; bei Andern lässt sie die Frevelthaten noch eine Zeitlang im Dämmerlichte fortwuchern, um auch sie späterhin zu treffen; Andere aber sind durch ewige Nacht vor ihren Blicken geschützt." Das ist es, was man Angesichts der Frevelthaten des Aegisthus und der Klytämnestra, denen kein Rächer zu nahen scheint, befürchtet; auch sie, so scheint es, würden straflos fortsündigen. Aber — und hiermit beginnt die Strophe γ′ — wenn ihnen auch Straflosigkeit zugesichert scheint, es wird sicher ihr Frevel gerächt werden; denn weil die nährende Erde die Tropfen aufsog, so kann das Blut nicht fortfliessen, sondern bleibt zurück als Rächer; auch Agamemnons Blut wird als Rächer auftreten. (Dies ist die richtige Erklärung des Scholiasten.) Wir Menschen mögen an der Gerechtigkeit verzweifeln; aber dennoch wird sie siegen.

Um diesen ὀμφαλός schliessen sich die Katatropa v. 48—53 und die Metakatatropa v. 71—74. In beiden Theilen ist der Gedanke derselbe, dort v. 48: τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι; hier v. 72: πόροι πάντες ἐκ μιᾶς ὁδοῦ βαίνοντες τὸν χερομυςῆ φόνον καθαίροντες ἴοιεν ἂν μάταν „für die Blutschuld gibt es keine Sühnung". Dies ist derselbe Gedanke, welcher in dem ὀμφαλός genauer dargelegt ist. In der κατατροπά ist dieser Gedanke ausgesprochen, um von der ἀρχά auf den ὀμφαλός überzuleiten, in der μετακατατροπά, um an den ὀμφαλός die cφραγίc anzuschliessen. Beide Theile ἀρχά und cφραγίc stehen wieder im genausten Zusammenhange. In der Archa v. 22—47 sagt der Chor: „Mich sendet Klytämnestra, der in der Nacht ein drohendes Traumbild erschienen ist, um ihren frevlen Gattenmord durch eine Todtenklage am Grabe Agamemnons zu sühnen; aber ich scheue mich, die mir aufgetragenen Worte der Klage auszusprechen: „φοβοῦμαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν". Dann folgt die κατατροπά: „denn für vergossenes Blut gibt es keine Sühnung". Nachdem alsdann im ὀμφαλός der endliche Sieg der Gerechtigkeit als festes Dogma hingestellt ist, geht der Chor nach Wiederholung des im Uebergangstheile ausgesprochenen Satzes in der Sphragis auf den Anfang zurück: „Obwohl es keine Sühnung für den Mord gibt, obwohl die sühnenden Klagegesänge, die mir die Herrin auftrug, unnütz und frevelhaft sind, so ziemt es mir, die ich Sclavin bin, dennoch, der Herrin zu ge-

horchen, einerlei, ob das Gebot ein gerechtes oder ein ungerechtes ist. Ich muss meinen unmuthigen Zorn bewältigen; mir bleibt Nichts als die stille Thräne". Auch grammatisch knüpft der Anfang der cφραγίc unmittelbar an das Ende der ἀρχά:

V. 42: Τοιάνδε χάριν . . . ἀπότροπον κακῶν . . . μωμένα μ' ἰάλλει δύcθεος γανά· φοβοῦμαι δ' ἔπος τόδ' ἐκβαλεῖν.

V. 75: Ἐμοὶ δ' (ἀνάγκαν γὰρ ἀμφίπτολιν θεοὶ προcήνεγκαν . . .) δίκαια καὶ μὴ δίκαια πρέποντα τὰ τῶν βίᾳ φερομένων αἰνέcαι.

„Ich scheue mich zwar das Gebot der Herrin auszuführen, aber da ich Sclavin bin, muss ich folgen". Die ganze in drei Theilen ausgeführte mittlere Partie steht auch hier wie in der Parodos des Agamemnon grammatisch als Episode. Sie enthält in der κατατροπά und μετακατατροπά den Grund des φοβοῦμαι mit dem hieran angeknüpften weiter ausgeführten dogmatischen Satze des ὀμφαλός.

22—46 ἀρχά:	ich soll den Mord der Herrin durch Todtenklagen sühnen, aber ich scheue mich die mir aufgetragenen Worte auszusprechen.
47—53 κατατροπά:	denn für vergossenes Blut gibt es keine Sühnung.
54—70 ὀμφαλός:	Es scheint zwar, als ob die Frevelthat der Klytämnestra ungestraft bleibt, aber die Gerechtigkeit muss dennoch siegen.
71—74 μετακατατρ.:	für vergossenes Blut gibt es keine Sühnung.
75—83 cφραγίc:	Doch da ich Sclavin bin, geziemt es sich, dem Gebote der Herrin, einerlei ob gerecht oder ungerecht zu folgen.

Eumenid. II. Chorikon 321—396.

Μᾶτερ ἃ μ' ἔτικτεc ὦ.

Dem Fesselreigen der Eumeniden ist es in den Händen der Kritiker nicht eben zum besten ergangen; es sind jetzt fast hundert Jahre, dass man fast in allen Ausgaben die schöne Ordnung, in der die Strophen in den Handschriften auf einander folgen, verändert hat, um auch hier die vulgäre Strophenfolge κατὰ cυζυγίαc dem Aeschylus aufzudrängen. In Rossbachs de Eumenidum

parodo commentatio ist die richtige Folge der Strophen wiederhergestellt.

α β α β γ δ γ ε δ ε ς ς.*)

Στρ. α′ v. 321—328 ist das Prooimion. Der Chor tritt hier in der subjectiven Stellung auf, die ihm in unserer Tragödie durch seine Beziehung zu Orestes angewiesen ist. Er ruft die Mutter Nacht herbei gegen die List des Latoiden, der ihm sein Opfer entrissen hat. Die folgenden Strophen verlassen diesen speciellen Standpunkt; nicht mehr von Orest ist die Rede, sondern von der allgemeinen Stellung der Erinyen im Verhältniss zu den blutschuldigen Sterblichen und zu den Göttern, wodurch das Gedankenthema ein doppeltes wird. Beide Themata sind aber nicht nach einander ausgeführt, sondern verschlingen sich fortwährend in einander, so jedoch, dass die architektonische Gliederung, welche den Mittelpunkt stets mit einander analogen Theilen umschliesst, gewahrt wird. Στρ. β′, ἀντ. α′, ἀντ. β′ enthalten als Archa die Verfolgung des Mörders durch den ὕμνος ἐξ Ἐρινύων, durch den sinnfesselnden Gesang v. 328—345. — Στρ. γ′, μέσῳδ. δ′, ἀντ. γ′ als Omphalos: Die Erinyen stehen fern von den olympischen Göttern, um diese vor der Befleckung zu bewahren, welche die Berührung mit dem Mörder über sie bringen würde. In der Mitte dieses Gedankens wird in μέσῳδ. δ′ von v. 354—359 wiederum die Verfolgung des Mörders geschildert und zwar wird insbesondere die Art der Blutschuld angegeben, der Mord an Blutsverwandten: ὅταν Ἄρης τιθασὸς ὢν φίλον ἕλῃ. — Στρ. ε′, ἀντιμέσῳδ. δ′, ἀντ. ε′ als Sphragis enthalten, den auf das προοίμιον folgenden drei Strophen analog, eine weitere Schilderung von der Verfolgung des Mörders; dort war es der Gesang, hier ist es der Reigentanz der Erinyen, der den Mörder, auch wenn er noch so hoch stand, zum schmählichen Falle bringt:

ἀμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν, ὀρχησμοῖς ἐπιφθόνοις ποδός,

entsprechend den Worten des ersten Theils;

τόδε μέλος παρακοπά, παραφορὰ φρενοδαλής, ὕμνος ἐξ Ἐρινύων δέσμιος φρενῶν.

*) Der im Folgenden nachgewiesene Zusammenhang des Sinnes der einzelnen Strophen, wie diese in den Handschriften auf einander folgen, muss als Rechtfertigung für die Rückkehr zur handschriftlichen Ordnung gelten und den von Weil dagegen ausgesprochenen Bedenken entgegengestellt werden.

Die auf das Proömion folgenden Theile enthalten den eigentlichen Fesselreigen; deshalb gerade hier die leidenschaftliche Sprache und die effectvollen aufgelösten Rhythmen. In dem letzten Strophenpaare v. 381—396 folgt in ruhigerer Haltung ein Epilogos, wo die Erinyen im stolzen Bewusstsein ihrer Würde und im sichern Vertrauen, dass die Menschenwelt wie die Götterwelt und dass namentlich auch Apollo die ihnen verliehene Macht anerkennen muss, die einzelnen Momente ihres Rächeramtes in kurzen gnomischen Sätzen wiederholen.

προοίμιον	α′	
ἀρχά	β′ α′ β′	Bewältigung des Mörders durch das μέλος
ὀμφαλός	γ′	Verhältniss zu den Göttern
	δ′	Verfolgung des Verwandtenmörders
	γ′	Verhältniss zu den Göttern
cφραγίc	ϵ′ δ′ ϵ′	Bewältigung des Mörders durch die ὀρχηcμοὶ ποδόc
ἐπίλογος	ς′ ς′	

Ἀντ. γ′ begründet den mit στρ. ϵ′ folgenden Theil v. 369, wie aus der grammatischen Structur hervorgeht:

μάλα γὰρ οὖν ἁλομένα . . . καταφέρω ποδὸc ἀκμάν κ. τ. λ.

und hiermit ergibt sich ἀντ. γ′ als ein vermittelnder Uebergangstheil, der von der in μέcῳδ. δ′ ausgesprochenen Verfolgung des Mörders zu dem Schlusse hinüberführt, also als μετακατατροπά. Ebenso sind die Worte v. 347—353 als Vermittelung für die folgende Partie, also als κατατροπά zu fassen, womit ebenfalls die grammatische Structur übereinstimmt: δωμάτων γὰρ εἰλόμαν. Die Verfolgung des Mörders ist also, der Bedeutung des Chorliedes angemessen, das vorwaltende Thema des Ganzen. Es wird in drei Theilen ausgesprochen, in der ἀρχά, im ὀμφαλός und der cφραγίc: im Anfangs- und Schlusstheile die Art der Verfolgung, in der Mitte der Grund der Verfolgung. An die letztere schliesst sich unmittelbar vorausgehend und nachfolgend das Verhältniss der Erinyen zu den Göttern an.

Pers. I. Chorikon 65—139.

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη κτλ.

In der Parodos der Perser sind die Gedanken ähnlich wie in der des Agamemnon gruppirt. Der äusseren metrischen Composition nach besteht das Chorlied aus zwei ionischen Syzygieen, einer ionischen Epode, einer ferneren ionischen Syzygie und zwei trochäischen Syzygieen. Es ist auffallend, dass die bisherigen Ausgaben an dieser Strophenfolge keinen Anstoss genommen haben. Zwei verschiedene Strophengattungen sind mit einander verbunden; voran gehen die ionischen Metra, wie es Brauch ist bei Aeschylus, der überall den ionischen Strophen, wo er sie anwendet, den Anfang des Chorliedes zuweist. Aber sehr auffallend ist es, dass die ionische Epode zwischen zwei ionischen Syzygieen in der Mitte steht und nicht den Abschluss des in Ionici gehaltenen Theiles bildet. Mit dieser metrischen Inconvenienz fällt eine logische zusammen. Die drei ionischen Syzygieen enthalten ein Preislied auf die Grösse der persischen Macht; in ihnen spricht sich das Vertrauen aus, dass die Gottheit, die seit alter Zeit die Perser geschirmt, auch dem gewaltigen Heereszuge, der jetzt Asien verlassen hat, gnädig sein werde. In der dazwischen stehenden Epode sinkt der Chor von der Sprache des stolzen Siegesbewusstseins zum Ton des kleinmüthigen Zweifels herab. Er erkennt, dass die Gottheit oft nur erhebt, um um so tiefer zu stürzen; Ate schmeichelt, um den Sterblichen in ihre Netze zu locken, aus denen kein Entfliehen möglich ist. Mit dem dritten Strophenpaare, das noch voll frohen Siegesmuthes ist, steht diese Epode nicht im mindesten in dem Causalnexus, der durch die Worte v. 102:

θεόθεν γὰρ κατὰ μοῖρ' ἐκράτησεν τὸ παλαιόν κ. τ. λ.

angegeben ist. Der Satz mit γάρ steht an seiner richtigen Stelle, wenn er unmittelbar auf die Schlussworte des zweiten Strophenpaares folgt. Die Anfangsworte der Epode:

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ

stehen im Gegensatze zu dem Inhalte des dritten Strophenpaares und haben ihre richtige Stelle nur dann, wenn sie sich an das dritte Strophenpaar anschliessen. Andrerseits bezieht sich das ταῦτα im Anfange des trochäischen Theils:

ταῦτά μοι μελαγχίτων φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ

nicht auf das in den Handschriften vorausgehende ionische Stro-

phenpaar, wo durchaus von keiner Besorgniss die Rede ist, sondern vielmehr auf den Inhalt der Epode: „Kein Sterblicher kann den Täuschungen der Gottheit, dem Netze der schmeichelnden Ate entfliehen."

Wenn irgendwo, liegt demnach hier ein Versehen des Abschreibers deutlich zu Tage; aus metrischen, logischen und grammatischen Gründen muss die Epode den Schluss des ionischen Theiles bilden. Die Nothwendigkeit dieser Umstellung hat O. Müller vor fast dreissig Jahren erkannt, und man muss sich in der That wundern, dass Niemand seinem Worte Gehör gegeben hat.

Steht die Epode an ihrer richtigen Stelle, so sondern sich ihrem Inhalte nach drei Theile scharf von einander. Im ersten Theile (den drei ersten Strophenpaaren) und im dritten Theile (den zwei letzten Strophenpaaren) bildet der Heereszug der Perser das Thema; aber der Gedanke an denselben erfüllt in beiden Theilen den Chor mit widersprechenden Gefühlen, das erste Mal mit stolzem Frohlocken über den günstigen Ausgang, das zweite Mal mit bangen Klagen über den Untergang des Heeres. Den Wendepunct der Stimmung bildet die Mitte des Chorliedes, eine auf die Ueberhebung folgende dogmatische Betrachtung von der Eitelkeit des Sterblichen, vom Neide der Gottheit. Auch die Macht der Perser wird vom Trugnetze der Ate verstrickt werden. Also auch in der Parodos der Perser steht der Grundgedanke als ὀμφαλόc in der Mitte des Ganzen, umschlossen von zwei dem Inhalt nach sich an einander anschliessenden Partieen, der ἀρχά und der cφραγίc, welche die gegenwärtige Lage des Perserreichs behandeln.

ἀρχά (α′ α′ β′ β′ δ′ δ′)
ὀμφαλόc (γ′ umzustellen)
φραγίc (ε′ ε′ ϛ′ ϛ′)

Archa.

Die Städte zu bezwingen zog hinaus der Perser stolzes Heer
in's Nachbarland wohl über's Meer,
es überschritt den Hellespont, da bauten Taue Kahn an Kahn
und eine nagelfeste Brücken,
man legte sie dem Ocean
gleich einem Joche auf den Rücken.

Der männerreichen Asia kriegsmuth'ger Herrscher trieb die Schaar,
der eine Gottheit gnädig war,
zwiefachen Weg's durchs ferne Land, mit wackern Feldherrn treu gesinnt,
Feldherrn zu Land und auf dem Meere, —
des goldenen Geschlechtes Kind,
der Mann von göttergleicher Ehre.

Aus seinem dunklen Auge sprüh'n des gierigen Drachen Flammenblitze,
an Armen reich, an Schiffen reich, hoch auf Assyrischem Wagensitze
zieht er zu speerbewehrten Mannen
durch Kriegsgeschosse sie zu bannen.

Und Keinem, der sich widersetzt dem allgewalt'gen Strom des Heeres,
gelingt es, einen sichern Wall zu bauen dem Wogendrang des Meeres:
der Perser Heer ist unbezwungen,
das Volk von hohem Muth durchdrungen.

So hat's seit altersgrauer Zeit die Schicksalsgöttin stets gehalten,
das Perservolk hat sie betraut, des thurmzerstörenden Kriegs zu walten,
des Rossgetümmels sich zu freun,
die Staaten sicherm Untergang zu weihn.

Doch muthig wissen sie zu schauen auch auf des Meeres pfadreichen Raum,
wenn sich im heft'gen Windshauch die Woge hebt mit weissem Schaum,
da traun sie dem gelenken Tau
und ihres Fahrzeugs kunstgerechtem Bau.

Omphalos.

Aber wo wohnen die Sterblichen,
die sich dem listig verderblichen

Neide der Götter entziehn,
welche im Laufe behende eilenden Fusses entfliehn.
Ate, wenn freundlichen Auges sie blickt,
hat sie in feindliche Netze verstrickt,
ach und aus Ate's Netzen zu fliehen
ist's, was keinem der Sterblichen glückt.

Darum ist mein Innres schwarz umflort
und mein Geist von steter Angst durchbohrt,
wehe, wehe um das Perserheer,
dass da dring' ins Land die Mähr,
Susa's grosse Stadt sei männerleer,

Dass ein Lied mit lautem Jammerschalle
durch die Stadt der Kissier widerhalle,
wehe, wenn die Perserin voll Leid
solche Jammertöne schreit
und in Stücke reisst das Byssoskleid.

Ja, sie sind dahin die Reiter und des Fussvolks tapfre Mannen,
alle zogen sammt dem Führer wie ein Bienenschwarm von dannen,
überschritten Asiens Grenzen, wo die Brücke kühn verband
Asiens und Europas Strand.

Und die Sehnsucht nach den Männern netzt das Lager jetzt mit Thränen,
wenn die Perserfrau'n sich einsam nach dem fernen Gatten sehnen;
er ist hin, den sie entsandte mit der Lanze wohlbewehrt,
der da nimmer wiederkehrt.

Supplic. II. Chorikon 529—549.

ἄναξ ἀνάκτων μακάρων κτλ.

Die Terpandrische Composition liegt klar zu Tage und ist um so mehr Terpandrisch zu nennen, weil der ὀμφαλός wie im kitharodischen Nomos einen epischen Inhalt hat; während sich derselbe sonst bei Aeschyl. gewöhnlich im ethischen oder dogmatischen Gebiete bewegt. Er umfasst das 2., 3. und 4. Strophenpaar und erzählt die Geschichte der Io von ihrer Flucht aus

der Heimat an bis zur Geburt des Epaphus. 538—587. Zwei Theile gehen dem ὀμφαλός vorauf und zwei Theile folgen. 1. Theil ἀρχά 524—534 ist ein hymnodisches Bittgebet an Zeus: ἄναξ ἀνάκτων μακάρων μακάρτατε καὶ τελέων τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ κτλ. 2. Theil 531—537 motivirt dies Gebet: an Zeus den höchsten Gott dürfen die Hiketiden sich vertrauend wenden und Hülfe erwarten, weil sie die Nachkommen der Io sind und also dem Zeus entstammen. Nachdem alsdann in dem ausgedehnten ὀμφαλός die Geschichte der Io erzählt ist, kehrt der Inhalt des ersten und zweiten Theiles in umgekehrter Ordnung zurück. Der 4. Theil nämlich, der mit dem Schlusssatze der αντιστ. δ′ beginnt 587: καὶ τόδ' ἂν γένος λέγων ἐξ Ἐπάφου, entspricht im Gedankeninhalt völlig dem zweiten. Der Chor kann sich an die Hülfe des Zeus wenden, weil er von Epaphus abstammt. Der Schlusstheil von 595 an ist wiederum, wie der erste Theil, eine hymnodische Verherrlichung des höchsten Zeus.

524 ἀρχά: Hymnodische Verherrlichung des Zeus, den der Chor um Hülfe fleht.
531 κατατροπά: Der Chor darf den Zeus um Hülfe anrufen, weil er ein Spross der Io.
538 ὀμφαλός: Mythus der Io.
588 μετακατατροπά: Als Spross der Io darf der Chor den Zeus um Hülfe anrufen.
595 σφραγίς: Hymnodische Verherrlichung des Zeus.

Suppl. III. Chorikon 630—709.

Νῦν ὅτε καὶ θεοὶ Διογενεῖς κλύοιτ' εὐκταῖα γένει κτλ.

Das Segenslied auf Argos scheint auf den ersten Anblick dieselben Gedanken so vielfach und in so bunter Ordnung zu wiederholen, dass die Gelehrten zuletzt keinen andern Ausweg wussten, als eine Vertheilung des Chorliedes unter Halbchöre oder verschiedene Choreuten anzunehmen. Am schärfsten hat sich in diesem Sinne Bamberger ausgesprochen. Eine solche Zertheilung des Chorliedes aber ist ein Nothbehelf, zu dem man sich hoffentlich wohl immer weniger entschliessen wird. Wir glauben den Nachweis liefern zu können, dass in einer Parodos und einem Stasimon stets nur der ganze Chor singt, nie aber bloss Theile des Chors. Aber auch die unter Halbchöre zu theilenden Partieen (eine Vertheilung unter einzelne Choreuten findet

im Aeschyleischen canticum überhaupt nicht statt) gestatten keineswegs eine bunte Wiederholung derselben Gedanken und vor allem kommt man mit einer solchen Annahme für das in Rede stehende Segenslied auf Argos nicht weit. Auch hier zeigt sich die strenge Compositionsmanier, die dem Terpandrischen Nomos entlehnt ist.

Das ganze Lied zerfällt in 3 Haupttheile.

Der erste umfasst das Strophenpaar α′ und die Strophe β′; der zweite die Antistr. β′ und das Strophenpaar γ′; der dritte das Strophenpaar δ′.

Die erste Partie ist nach einem kurzen als προοίμιον dienenden Anruf an die Götter 630 und 631 dem Gedanken-Inhalt nach mesodisch gegliedert. Es wird der Wunsch ausgesprochen, dass Ares, dass Krieg und Seuche dem Lande fern bleiben mögen, in zwei von einander gesonderten Partieen 633—636.

Μήποτε πυρίφατον τὰν Πελασγίαν πόλιν κτλ.

und 659—666:

Μήποτε λοιμός ἀνδρῶν κτλ.

Beiden Partieen geht eine kleine Einleitung voraus, das eine Mal 630: νῦν ὅτε καὶ θεοὶ Διογενεῖς, κλύοιτ' εὐκταῖα γένει χεούσας, das andere Mal 656: τοιγὰρ ὑποσκίων ἐκ στομάτων ποτάσθω φιλότιμος εὐχά. Diese beiden dem Inhalte nach gleichen Partieen sind von einander getrennt durch die Motivirung des Wunsches, welche als ὀμφαλός in die Mitte tritt 639—655:

Οὕνεκ' ᾤκτισαν ἡμᾶς ψῆφον δ' εὔφρον' ἔθεντο κτλ.

Der 2. Haupttheil enthält fünf Segenswünsche:

1. Das Land möge den Zeus verehren 667—673.
2. Bitte um glückliche Nachkommenschaft. Artemis möge die Geburten überwachen 674—677.
3. Krieg und Krankheit möge fern sein. 678—687. Derselbe Wunsch, der schon im ersten Haupttheil ausgesprochen ist.
4. Fruchtbarkeit der Saaten und Heerden 688—693.
5. Fromme Gesänge an den Altären 694—697.

Der umfangreichste dieser Wünsche ist der dritte, der eine ganze Strophe umfasst, während von den übrigen vieren immer je zwei eine Strophe bilden; — es ist, wie bereits bemerkt, derselbe, der schon im ersten Haupttheile ausgesprochen ist. Alle fünf zusammen stehen unter einander im Zusammenhange der Terpandrischen Composition. Der dritte Wunsch nämlich bildet den ὀμφαλός; die ihn unmittelbar umschliessenden Wünsche, 2. und 4., beziehen sich auf die Fruchtbarkeit des Landes, jener

auf die Fruchtbarkeit der Ehen, dieser auf die Fruchtbarkeit der Saaten und Heerden. Die beiden Wünsche endlich am Anfang und Schlusse 1. und 5. beziehen sich auf Gottesverehrung.

Der dritte, die Schlusssyzygie umfassende Haupttheil, bewegt sich auf rein ethischem Gebiete, es sind die drei Cardinalpuncte des ethischen Bewusstseins der Hellenen, die auch Eumeniden 566 ff. in derselben Ordnung wiederkehren: Gerechtigkeit der Regierung, εὐcέβεια und cέβαc vor den Altären, — „τόδ' ἐν θεcμίοιc Δίκαc γέγραπται" wie Aeschylus selbst hinzusetzt.

Ueberblicken wir die drei Haupttheile, so scheidet sich der dritte als Epilog von dem voraufgehenden ab; auch sonst finden wir ja in den Epilogen der Aeschyleischen Chorlieder eine jener Partie ähnliche gnomische Darlegung ethischer oder dogmatischer Verhältnisse. Der zweite, dem Umfange nach am meisten ausgedehnte Haupttheil ist der eigentliche Kern des ganzen Segensliedes, kunstreich ausgesponnen zu einem Omphalos mit einander respondirenden Theilen. Der erste Haupttheil ist das Prooimion, dessen Kern in der Motivirung des ganzen Segensliedes besteht; aber zugleich auch seinerseits schon eine mesodische Gliederung dadurch erhalten hat, dass der im ὀμφαλόc des Haupttheils ausgesprochene Wunsch, die Abwehr von Krieg und Seuche, dem motivirenden προοίμιον voraufgeht und nachfolgt.

Prooimion.

630 Bitte um Abwehr des Ares.
639 Grund der Bitte.
656 Bitte um Abwehr des Ares (Krieg und Seuche).

Haupttheil.

667 Bitte um Frömmigkeit.
674 B. um Fruchtbarkeit.
678 B. um Abwehr des Ares (Krieg und Seuche).
688 B. um Fruchtbarkeit.
694 B. um Frömmigkeit.

Epilogus.

698, 704, 707 B. um Erfüllung der 3 Gesetze der Dike.

Proömion und Epilog sind beide trichotomisch gegliedert, ohne dass aber eine Responsion des Inhalts stattfindet.

Septem III. Chorikon 720—791.

Πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον θεόν, οὐ θεοῖς ὁμοίαν κτλ.

Genaue fünftheilige Composition mit strenger Responsion der den Mittelpunkt umgebenden Theile.

Das προοίμιον 720—725 gibt den Inhalt des Ganzen an: πέφρικα τὰν . . . πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν τελέσαι τὰς κατάρας Οἰδιπόδα.

In dem kurzen ἐπίλογος 790—91 wird derselbe Gedanke wiederholt: Νῦν δὲ τρέω μὴ τελέσῃ καμψίπους Ἐρινύς.

Der ὀμφαλός wird durch Antistrophe γ′ gebildet 758—765. Er schildert die bedrängte Lage der Stadt: die Wogen des Unheilmeeres dringen heran, das Bollwerk der Mauern ist kaum stark genug, sie abzuhalten. Wir bemerken, dass an der handschriftlichen Ueberlieferung der Verse nichts zu ändern und dass μεταξὺ δ' ἁλκὰ δι' ὀλίγον τείνει πύργος ἐν εὔρει zu übersetzen ist: Dazwischen (zwischen den heranstürmenden Meereswogen und der Stadt) erstreckt sich als Abwehr die Mauer nur wenig in die Breite; wobei ἐν εὔρει im eigentlichen Sinne im Gegensatz zu μῆκος zu nehmen ist: die Mauer ist kaum breit genug, um als Abwehr zu dienen.

Der 2. und 3. Theil sind die umfangreichsten. Sie enthalten die Gründe für die im προοίμιον und ἐπίλογος ausgesprochene Furcht vor der Erinys. Und zwar enthält jeder dieser Theile zwei Gründe.

Der zweite Theil erstreckt sich von dem Schlussverse der ersten Strophe bis zum Ende von Strophe γ′: Παιδολέτωρ δ' ἔρις ἅδ' ὀτρύνει κτλ. Die Worte παιδολέτωρ δ' ἔρις ἅδ' ὀτρύνει leiten den ersten Grund ein bis 739: Zu der Furcht, dass die vom Oedipus herabgefluchte Erinys sich erfüllt, treibt mich jetzt der die beiden Brüder vernichtende Kampf, in welchem der grause Stahl die Loose vertheilt und auch den Todten ihre Wohnung anweist. Hat erst der Boden das Blut der Brüder getrunken, dann gibt es keine Sühnung mehr, dann ist die Erinys in Erfüllung gegangen.

Mit dem Ausrufe 740 ὦ πόνοι δόμων νέοι παλαιοῖσι συμμιγεῖς κακοῖς leitet der Chor seinen zweiten Grund ein, der ihn die Erfüllung des Fluches befürchten lässt. Es besteht dieser

Grund in dem sicheren Bewusstsein: παλαιγενὴς παρβασία αἰῶνα ἐς τρίτον μένει, der alte Frevel setzt sich fort bis ins dritte Glied. Dieser Satz aber, so meint der Chor, trifft jetzt zu. Der erste Frevel bestand in der ἀβουλία des Grossvater Laios, der ungehorsam gegen die pythischen χρηστήρια des Apollo war; der zweite in der παράνοια des Vaters Oedipus.

Nach dem ὀμφαλός werden in dem ebenfalls vier Strophen enthaltenden vierten Theile die Gründe der Furcht vor der Erinys fortgesetzt. Es sind folgende zwei: 1. παλαιφάτων ἀρᾶν βαρεῖαι καταλλαγαί, schwer ist die Abwendung alter Flüche (καταλλαγαί von Hermann richtig erklärt); 2. πρόπρυμνα δ' ἐκβολὰν φέρει ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν ὄλβος ἄγαν παχυνθείς, allzu grosses Glück bringt eine ἐκβολά hervor.

Diese Sätze, die hier zunächst hintereinander als abstracte Dogmen ausgesprochen sind, werden in ihrer Bedeutung für das Haus des Eteokles nachgewiesen und zwar in einer chiastischen Ordnung. Zunächst der zweite Satz in Antistr. δ' und Strophe ε'. Glücklicher als Oedipus war keiner der Menschen (ὄλβος ἄγαν παχυνθείς), um so grösser dann aber das Unglück. Der erste jener Sätze ἀρᾶν βαρεῖαι καταλλαγαί findet in Antistrophe ε' seine Anwendung auf die gegenwärtigen Verhältnisse. Der Vater Oedipus hat seinen Kindern geflucht. Beides, das Glück und Unglück des Oedipus und sein Fluch über seine Söhne, wird in fortlaufender Erzählung mit einander verknüpft (782 δίδυμα κάκ' ἐτέλεσεν; das eine κακόν ist eben der Fluch.

Wir haben noch auf γάρ in 766 aufmerksam zu machen. Die zwei Gründe des zweiten Theiles motiviren die im προοίμιον ausgesprochene Furcht vor der vom Oedipus über seine Söhne heraufbeschworenen Erinys. Diese Furcht ist eine andere, als die im ὀμφαλός Antistrophe γ' geschilderte, wo der Chor den Untergang des Staates befürchtet. Nun könnte das γάρ des v. 766 den Anschein gewähren, als ob die beiden im vierten Theile ausgeführten Gründe die in dem ὀμφαλός ausgesprochene Furcht motiviren sollten; aber wenngleich der ὀμφαλός mit den Worten schliesst δέδοικα δὲ σὺν βασιλεῦσι μὴ πόλις δαμασθῇ, so motivirt das folgende γάρ nicht die Worte μὴ πόλις σὺν βασιλεῦσι, sondern nur das eine Moment σὺν βασιλεῦσι, wie man aus dem folgenden sofort ersieht. Es beweisen mithin die beiden Gründe des vierten Theiles genau dasselbe, was durch die beiden Gründe des zweiten Theiles motivirt wird, nämlich nicht die im ὀμφαλός, sondern

die im προοίμιον und ἐπίλογος ausgesprochene Furcht. Der Inhalt des ὀμφαλός, die Sorge um die Stadt bildet allerdings die Grundstimmung des Chores, daher denn auch der gleich darauf auftretende Bote 791 die Worte ausspricht

θαρσεῖτε, παῖδες μητέρων τεθραμμέναι
πόλις πέφευγεν ἥδε δούλιον ζυγόν.

Aber nicht diese Sorge um die Stadt ist es, welche den Chor jetzt im Augenblicke, wo Eteokles seinem Bruder im Kampfe gegenüber getreten ist, bewegt, sondern das vorwaltende Moment ist eben die im προοίμιον und ἐπίλογος ausgesprochene Sorge um die Brüder: der Chor hat hinreichende Veranlassung um zu fürchten, dass die vom Oedipus über seine Söhne herabgewünschte Erinys jetzt erfüllt werde.

Προοίμιον: Die von Oedipus über seine Söhne heraufgeschworene Erinys wird sich erfüllen.
Ἀρχά: weil 1) der jetzige Kampf ein Bruderkampf ist,
weil 2) die alte παρβασία αἰῶνα ἐς τρίτον μένει.
Ὀμφαλός: Furcht um die Stadt
Σφραγίς: weil 3) ἀρᾶν βαρεῖαι καταλλαγαί,
weil 4) ἐκβολὰν φέρει ὄλβος ἄγαν παχυνθείς,
was in chiastischer Ordnung nachgewiesen wird.
Ἐπίλογος: Die Erinys wird sich erfüllen.

Agam. II. Chorikon 367—487.

Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν κτλ.

Man glaubte ehedem mit Pindar und Aeschylus fertig zu sein, wenn man die einzelnen Sätze der Dichtung verstanden hatte, — man glaubte, der Geist des Dichters werde im Fluge der schaffenden Phantasie fortgerissen und dem genauen Zusammenhange des Einzelnen dürfe man nicht nachspüren, wenn man nicht einen kleinlichen Maassstab an die grossen Dichter legen wollte. Das war auch noch die Ansicht Gottfr. Hermanns, wie aus seiner Polemik gegen Dissens Versuche, den Zusammenhang innerhalb einer Pindarischen Ode nachzuweisen, vielfach hervorgeht. Dissens Arbeit ist allerdings nur ein Versuch und die Gliederung einer Pindarischen Ode wird sich vielfach anders herausstellen, als Dissen sie vermuthete, aber seine Forderung,

von den einzelnen Sätzen zum Verständniss des Ganzen sich zu erheben, erscheint uns jetzt so gerechtfertigt, dass sie wohl kaum ernstlich einen Widersacher finden wird, zumal auch gerade das Verständniss des Einzelnen in der Erfassung des Ganzen sein letztes und höchstes Regulativ hat. Wer unserer bisherigen Darlegung gefolgt ist, wird eingestehen müssen, dass die Exegese der Aeschyleischen Chorlieder von demselben Grundsatze auszugehen hat. Es kann in der That von dem Verständniss eines Aeschyleischen Chorliedes nicht die Rede sein, wenn man sich nicht genau Rechenschaft darüber geben kann, in welchem Zusammenhange das Einzelne steht und zu welchem Zwecke das Einzelne gesagt ist. So lange uns die Berechtigung eines einzelnen Verses unklar bleibt, können wir unmöglich von einem wirklichen Verständniss reden. Wenn ich nun meinerseits eine Reihe von Chorliedern nach einem einheitlichen Schema zu gliedern versucht habe, so wird man mir hoffentlich zugeben, dass ich mit keiner Willkür verfahren bin; jenes Schema ist ein altes, historisch überliefertes, auf die früheste Kunststufe der Lyrik zurückgehendes, — es ist sogar nicht einmal der griechischen Poesie eigenthümlich, sondern zeigt sich ebenso sehr in den bildenden Künsten, namentlich in der Plastik der besten klassischen Zeit. Welchen Grund hatte Phidias in seinen Sculpturen des Parthenonfrieses denselben Grundsatz gleicher Gruppirung um einen Mittelpunkt mit so entschiedener Strenge durchzuführen, nicht etwa bloss auf der Frontseite des Tempels, sondern auch auf den beiden Längenseiten die Responsion der Gruppen zu wahren, wo doch kein Beschauer die Symmetrie zu übersehen vermochte? Offenbar hatte Phidias keinen anderen Grund für diese mesodische Composition (man erlaube mir diesen Ausdruck von der Poesie auf die Plastik zu übertragen), als weil sie im Geiste der griechischen Kunst die festesten Wurzeln geschlagen hatte. Erst die spätere Zeit, hart am Untergange des Griechenthums, emancipirt sich von dieser strengen traditionellen Regel, die spätere Plastik wie die spätere Poesie, aber Aeschylus schafft wie Phidias noch im vollen, festen Bewusstsein jener Normen. Jeder Unbefangene wird gestehen, dass namentlich das zuletzt besprochene Stasimon der Septem nur unter der Festhaltung der mesodischen Composition verstanden werden kann, dass nur so auch das Einzelne zu seiner Berechtigung kommt und nicht mehr als ein buntes Durcheinander von Gedanken und Sätzen angesehen zu werden braucht —

oder vielmehr, dass ein fleissiges allseitiges Erforschen des Einzelnen schliesslich zur Erkenntniss der von mir angegebenen Gliederung führen muss. Das Ganze und das Einzelne bedingen sich hier fortwährend gegenseitig. Wir wollen nun nicht darüber streiten, wenn Jemand gerade für das besprochene Stasimon jene Compositionsmanier des Aeschylus etwas gar zu formel findet und in der genauen Responsion der Theile, die allerdings hier auf den höchsten Grad getrieben ist, eine ähnliche Steifheit zu entdecken glaubt, wie in den respondirenden Figuren im Giebelfelde des Tempels von Aegina. Es ist nicht anders möglich, als dass die strenge Regel der künstlerischen Freiheit und damit der Schönheit Eintrag thun muss. Aber Aeschylus verstand es, auch auf jene traditionelle Form der Poesie eine hohe wunderbare Gewalt seiner tragischen Dichtung zu basiren und gerade durch die Festhaltung der Regel die lebensvollsten und ergreifendsten Schöpfungen zu erreichen. Ein solches Chorlied ist das erste Stasimon des Agamemnon v. 367 ff., welches ohne Erkenntniss der mesodischen oder Terpandrischen Compositionsmanier weder im einzelnen verstanden, noch in seiner hohen dichterischen Schönheit erkannt werden kann.

Dem Chorliede fehlt, wie manchen anderen, das προοίμιον. Dagegen hat es einen sich im Gedankeninhalte scharf absondernden Epilogos. Dies ist die schliessende Epode, in welcher der Chor sich subjectiv der Handlung des Dramas und speciell der eben empfangenen Kunde von dem Glücke des Argamemnon entgegenstellt.

Die vorausgehenden drei Strophenpaare sondern sich in drei Theile, die Archa: στρ. α′, den weit ausgesponnenen Omphalos von ἀντ. α′ bis zu den zwei ersten Versen von ἀντ. γ′ und endlich eine Sphragis, welche die übrigen Verse von ἀντ. γ′ umfasst.

Der Chor steht zunächst unter dem Eindrucke der freudigen Nachricht vom Siege des Agamemnon über die Priamiden. Unter diesem Eindrucke sind auch die Worte des Dankes an Zeus den König in den das Stasimon einleitenden Anapästen gesprochen. Aber bei dem tief tragischen Tone, der durch das ganze Stück sich hindurchzieht, ist es nicht sowohl die Empfindung des Siegesjubels, welche den Chor beherrscht, als vielmehr der ethische Gedanke, dass die Gerechtigkeit gesiegt, dass Zeus am Verräther Paris die endliche Rache genommen hat. Dies spricht

sich schon im Schlusse der Anapästen aus und auf denselben Gedanken sind die Strophen des Chorliedes basirt.

Aber die eigentliche Grundstimmung des Chors, die schliesslich überall hervortritt, ist dennoch eine andere, es ist die Sorge um das Geschick des geliebten Fürsten Agamemnon, den der Chor seit Opferung der Iphigenie einem schwer zu entrinnenden Verhängniss dahingegeben glaubt. Und jetzt, wo der endliche Sieg über Troja verkündet, wo der Fall des Paris gemeldet ist, auch jetzt, wo Agamemnon auf der höchsten Stufe seines Glückes steht, ist die Sorge nicht geschwunden, sie bricht sich durch die Siegesgedanken hindurch eine neue unaufhaltsame Bahn. Wie in der Archa (Str. α') des Gesanges der Chor im Gedanken an Paris seinen festen und wiederum neu bestätigten Satz ausspricht, dass endlich doch der Schlag des Zeus den Frevler trifft, dass der, welcher glaubt, die Götter kümmern sich nicht um die Ungerechtigkeit der Menschen, ruchlos handelt, dass sich doch endlich die Macht der Gottheit an denen bewährt, die die Schuld des Ares auf sich luden, die das Blut vergossen und namentlich dann, wenn ihr Glück den höchsten menschlichen Grad erreicht hat. Diesen glücklichen Machthabern gegenüber wünscht sich der Chor ein maassvolles Geschick mit Weisheit und Genugsamkeit verbunden.

Der Fall des Frevler Paris ist es, der in der Archa bei dem Chore diese Gedanken hervorruft. Sie sind ausgesprochen mit der ganzen Gewalt Aeschyleischer Poesie; wenn irgend, so befinden wir uns hier auf dem wahren Boden der alten Tragödie. Aber noch gewaltiger wirkt der tragische Geist des Aeschylus, wenn er den Chor in der Sphragis (Schluss von ἀντ. γ') unseres Stasimon fast ganz und gar dieselben Gedanken in derselben Reihenfolge aussprechen lässt, jedoch so, dass nicht mehr Paris, sondern Agamemnon es ist, an den sie sie anknüpfen und dass also dieselbe Gewissheit des Sturzes, die den Paris betroffen hat, auch den Agamemnon bedroht. In der That entspricht der Gedankengang der an Agamemnon angeknüpften cφραγίc genau den durch Paris' Geschick hervorgerufenen Betrachtungen in der Archa. Wie es dort hiess

οὐκ ἔφα τις
θεοὺc βροτῶν ἀξιοῦcθαι μέλειν
ὅcοιc ἀθίκτων χάριc
πατοῖθ'· ὁ δ' οὐκ εὐcεβής.
πέφανται δ' ἐκγόνους

ἀτολμήτων ἄρη
πνεόντων μεῖζον ἢ δικαίως,
φλεόντων δωμάτων ὑπέρφευ
ὑπὲρ τὸ βέλτιστον,

so heisst es hier in der Sphragis

τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί. κελαιναὶ δ' Ἐρινύες χρόνῳ
τυχηρὸν ὄντ' ἄνευ δίκας παλιντυχεῖ
τριβᾷ βίου τιθεῖς' ἀμαυρόν, ἐν δ' ἀίστοις τελέθοντος οὔτις ἀλκά.
τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν εὖ
βαρύ· βάλλεται γὰρ ὄσσοις
Διόθεν κεραυνός.

Bei den „ἄρη πνεόντων μεῖζον ἢ δικαίως" denkt der Chor an den so blutigen Krieg erregenden Paris, bei den „τῶν πολυκτόνων" der σφραγίς an Agamemnon: an jenen hat sich endlich die Macht der Gottheit gezeigt, aber auch von diesen heisst es „οὐκ ἄσκοποι θεοί", die schwarzen Erinyen werden sie mit der Zeit erreichen, — von jenen heisst es „φλεόντων δωμάτων ὑπέρφευ ὑπὲρ τὸ βέλτιστον", aber auch von den „πολυκτόνων" sagt der Chor „τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν εὖ βαρύ· βάλλεται γὰρ ὄσσοις Διόθεν κεραυνός". Und endlich führt der Gedanke an Agamemnon den Chor am Schlusse der σφραγίς zu derselben Selbstreflexion, wie der Gedanke an Paris am Schlusse der Archa, dort wünscht er sich

ἔστω δ' ἀπήμαντον, ὥστε καταρκεῖν
εὖ πραπίδων λαχόντα,

hier

κρίνω δ' ἄφθονον ὄλβον.
μήτ' εἴην πτολιπόρθης,
μήτ' οὖν αὐτὸς ἁλοὺς ὑπ' ἄλλων βίον κατίδοιμι.

Es ist dies in der That einer der wirksamsten poetischen Gegensätze, welchen Aeschylus durch die geschickte Benutzung des traditionellen Parallelismus der Theile erreicht. Mit den Worten, zu denen ihn die Kunde vom Falle des Frevler Paris hinreisst, hat er auch das Schicksal ausgesprochen, das seinem geliebten Herrscher Agamemnon bevorsteht. Paris ist der gottvergessene Frevler, Agamemnon hat immer die Bahn des Rechts gewandelt und schliesslich lastet dennoch auf ihm dieselbe Schuld wie auf Paris und er steht unter der gleichen Verkettung der Schicksalsmächte wie er.

Wie aber lässt Aeschylus den Chor von Paris auf Argamemnon übergehen? Die Vermittelung dieser beiden Gegensätze ist ebenso künstlerisch von Aeschylus durch Benutzung der traditionellen Form durchgeführt, wie die Gegeneinanderstellung der beiden Gegensätze selber. In der Archa werden nur die allgemeinen Gedanken ausgesprochen, aber die Person des Paris wird nicht genannt. Dies geschieht erst in dem darauf folgenden Theile, welcher in concreter Weise die Schuld des Paris ausführt, denn, was im Anfange dieser Antistrophe mit der Schuld gemeint ist, die sich nicht verbergen kann, sondern sich endlich im klaren Lichte zeigt, mit dem Manne, der endlich wie schlechtes Erz erprobt wird und auf dessen Bitten kein Gott hört, nachdem er seinem Lande unsägliches Leid zugefügt hat, das zeigen die Schlussworte

οἷος καὶ Πάρις ἐλθὼν
ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν
ἤσχυνε ξενίαν τράπεζαν κλοπαῖσι γυναικός.

In der Mitte des ganzen Chorgesanges wird nun der Jammer geschildert, den Paris über Hellas gebracht hat v. 403—447. Wir müssen diesen Theil den Omphalos nennen. Der Jammer ist ein doppelter und der ὀμφαλός zerfällt dadurch in zwei Hälften, welche Aeschylus selber an der Stelle, wo diese beiden Abschnitte an einander gränzen v. 427 und 428 mit folgenden Worten von einander absondert

Τὰ μὲν κατ' οἴκους ἐφ' ἑστίας ἄχη,
τάδ' ἐστὶ καὶ τῶνδ' ὑπερβατώτερα.

Der erste Abschnitt enthält die Trauer des Menelaus um die ihm durch Paris geraubte Helena (τὰ μὲν κατ' οἴκους ἐφ' ἑστίας ἄχη), der zweite Theil die noch viel grössere Trauer Griechenlands über die in dem durch Paris' Frevelthat erregten Kriege Gefallenen (τάδ' ἐστὶ καὶ τῶνδ' ὑπερβατώτερα v. 428—447).

Und in dieser Trauer macht sich auch die Stimme Griechenlands gegen Agamemnon laut: nicht Paris allein ist es, auf den die Schuld des jahrelangen Blutvergiessens gewälzt werden muss, — auch auf Agamemnon, der so viele Söhne von Hellas einem einzigen Weibe geopfert hat, der so vieles unschuldige Blut vergiessen liess, um seinem Bruder Rache zu schaffen, muss wie wir aus den Klagen Griechenlands hindurchhören, ein Theil der Schuld aufgebürdet werden.

Τάδε cῖγά τις βαΰζει
φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἕρπει
προδίκοις 'Ατρείδαις.

Der Chor weiss, dass diese Klagen der hellenischen Bürger nicht unerhört bleiben

βαρεῖα δ' ἀστῶν φάτις ξὺν κότῳ·
δημοκράντου δ' ἀρᾶς τίνει χρέος.

So ist Agamemnon als Mitschuldiger neben Paris hingetreten, er ist mit jenem die gleiche Quelle für die Thränen, die Hellas weint; an ihm haftet dieselbe Schuld des Blutes, und dies spricht der Chor in der Sphragis aus (es wartet seiner dasselbe Schicksal). Wie also in der Archa der Gedankengang sich an Paris anschliesst, aber dieser erst in dem folgenden Theile, der Katatropa, genannt wird, so tritt umgekehrt, als der Omphalos von Paris auf Agamemnon übergeleitet hat, die Person des Agamemnon in dem der cφραγίc vorausgehenden Theile, der Metakatatropa, hervor, um dann in der der ἀρχά gleichstehenden cφραγίc wieder zu verschwinden und in den sich an ihn anknüpfenden Gedanken derselben gleichsam aus einem dem Auge des Zuschauers unsichtbaren Hintergrunde eine um so tragischere Wirkung auszuüben. Die Sätze der cφραγίc scheinen von einer geheimnissvollen Prophetenstimme auszugehen, die in ihrer Amphibolie das Wahre um so sicher trifft.

Im Epilogus von v. 472 an sucht der Chor diese Ahnungen, in die er wider seinen Willen fortgerissen ist, mit Gewalt von sich abzuweisen, indem er die Wahrheit der Siegesbotschaft, von der die ganze Betrachtung ausging, in Frage stellt. Ist es doch ein Weib, ist es doch die ihm verhasste Klytämnestra, die ihm jene Botschaft kundgethan hat. Aber wir fühlen es wohl, je begieriger er dies Moment ergreift, um seine bangen Ahnungen wegzuscheuchen, um so lebendiger tritt ihm die ganze Bedeutung des verhassten Weibes entgegen —, er hasst sie, weil ein dunkles Bewusstsein sie ihm als den blutigen Dämon erscheinen lässt, welcher den Herrscher seinem unentrinnbaren Geschicke überliefert.

367. ἀρχά: Die Götter ereilen den, der Blut auf sich geladen, auch wenn er noch so mächtig ist (Paris).
385. κατατροπά: Paris der Frevler.
402. ὀμφαλός: 1) der Jammer, den Paris über das Haus des Menelaus brachte.
427. 2) der Jammer, den Paris über ganz Hellas brachte, an dem aber auch Agamemnon ein Mitschuldiger ist.
447. μετακατατροπά: Agamemnon, an den sich der Fluch von Hellas anknüpft.
458. σφραγίς: Die Götter ereilen den, der Blut auf sich geladen, auch wenn er noch so mächtig ist (Agamemnon).
475. ἐπίλογος: Hass gegen Klytämnestra.

Agam. III. Chorikon 681—781.

Τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως.

Die Composition liegt klar zu Tage. Das Strophenpaar α′ bildet die Archa, die Strophe γ′ die Sphragis, beide Theile haben denselben Inhalt, Helena als der städtezerstörende Dämon, als Erinys. Dort heisst es: Helena, die schon ihrem Namen nach eine Zerstörerin ist, flieht ἐκ τῶν ἁβροπήνων προκαλυμμάτων ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ nach Ilion, Jäger folgen ihrer Spur, die Verwandten, um Rache zu fordern und der Stadt ein thränenreiches Brautlied anzustimmen. Hier in der Sphragis sagt Aeschylus, wie der Liebeszauber der Helena so bald geschwunden, wie sie als eine den Priamiden feindliche Erinys sich gezeigt habe. — Zwischen beide Theile tritt der Omphalos, das Strophenpaar β′ umfassend, auch hier ist von Helena die Rede, aber nicht sie selber, sondern ein sie bezeichnendes Bild wird uns vorgeführt, das Bild von dem Löwen, der in seinen ersten Tagen dem Manne, der ihn aufzieht, zum anmuthigen Spiel gereicht, aber herangewachsen ein Verderben dem ganzen Hause wird. Das Verhältniss zwischen ὀμφαλός und den umgebenden Theilen ist hier bei aller Eigenthümlichkeit jener Schilderung doch im ganzen dasselbe wie in den übrigen Chorliedern, wo der ὀμφαλός den abstracteren ethischen oder dogmatischen Gedanken enthält, während die umgebenden Theile denselben Gedanken durch epische Erzählung concret ausführen. In unserem Stasimon ist an die Stelle der

dogmatischen Ausführung ein an die Idylle anklingendes Naturgemälde getreten.

Strophe γ′ und Strophenpaar δ′ bilden den Epilogos, der hier weiter ausgeführt ist als sonst, aber in seinem Inhalte mit den längeren Epilogen der übrigen Chorlieder übereinkommt. Es sind dogmatische Reflexionen, die der Dichter an das bereits abgeschlossen lyrische Gedicht anknüpft. Aeschylus tritt dem weitverbreiteten griechischen Glauben entgegen, dass aus allzu grossem Glücke Verderben hervorspriesst, er stellt diesem Glauben gegenüber die Sätze auf, dass nicht aus dem Glücke als solchem Verderben hervorgeht, sondern dass es die Sünde ist, die ein ihr ähnliches Kind gebiert, dass aber dem Hause der Gerechten als schönes Kind das Glück erblühe.

Dritter Abschnitt.

Die amöbäisch gegliederten Chorika.

1. Die Form der ἀμοιβαῖα im allgemeinen.

Den nach Terpandrischer Norm gegliederten Chorliedern des Aeschylus stehen als eine zweite Klasse die χορικὰ ἀμοιβαῖα gegenüber, welche einen von den beiden Halbchören vorgetragenen Wechselgesang bilden.

Wir haben zunächst die verschiedenen Arten der in der Tragödie vorkommenden μέλη ἀμοιβαῖα aufzuführen.

I. Ἀμοιβαῖα χορικά, an denen sich blos die Choreuten betheiligen, und zwar:

a) entweder der Chorführer und der Gesammtchor. Hierher sind die Chorlieder mit eingeschalteten anapästischen Hypermetra zu ziehen, vorausgesetzt, dass die letzteren vom Chorführer vorgetragen sind. Im weiteren Sinne dürfen auch die Chorlieder mit vorausgehenden anapästischen Hypermetra hierher gerechnet werden.

b) Oder die Halbchöre. Darüber besitzen wir eine Nachricht bei Pollux 4, 107 καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχορία. Ἔοικε δὲ ταὐτὸν εἶναι ταῦτα τὰ τρία ὀνόματα. ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο διαιρεθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ μοῖρα ἡμιχόριον. Eine solche Partie im ganzen heisst also διχορία, das von einem jeden einzelnen Halbchor gesungene ἡμιχόριον. In den Handschriften der Tragödien ist ein paar Mal die Eintheilung nach Halbchören angegeben und diese Ueberlieferungen müssen den Ausgangspunkt bilden, an denen sich weitere Untersuchungen anknüpfen können. Nach jenen Worten heisst es bei Pollux weiter: τριχορίαν δὲ Τυρταῖος ἔστησε, τρεῖς Λακώνων χοροὺς καθ' ἡλικίαν ἑκάστην παῖδας ἄνδρας, γέροντας. Vgl. Seidler ad Eur. Troad 154. Diogen. prov. 2, 80, cum enott.

Dass auch in der Tragödie eine Dreitheilung des Chors vorgekommen sei, ist nicht überliefert: es würde dies dann ein Gesang der drei einzelnen στοῖχοι des Chores sein, aber wie gesagt, hiervon wissen wir nichts, auch nicht von einem Chorgesange nach den einzelnen ζυγά. Bamberger p. 62, Aesch. Eum. 249, Leutsch Metrik 244. Wohl aber wissen wir, dass ein Gesang des ganzen Chors zugleich mit einem Gesange der einzelnen Halbchöre verbunden sein konnte; wie z. B. die Parodos der Alcestis.

c) Oder die einzelnen Choreuten. In der neueren Zeit haben sich die Versuche, ein Canticum unter 12 oder 15 Choreuten zu vertheilen, sehr vielen Beifalls zu erfreuen gehabt, indess ist das Scholion Eum. 142. κομματικῶς ἕκαστον κατ' ἰδίαν προενεκτέον, auf welches man sich für solche Eintheilungsversuche beruft, anders zu verstehen, wie sich weiter unten zeigen wird. Wir dürfen hier gleich Anfangs den Satz aussprechen, dass in den Aeschyleischen Canticis eine Eintheilung unter die einzelnen Choreuten niemals vorkommt. Vorhanden ist sie Agam. 1344 ff., aber einmal ist diese Partie kein Canticum und sodann auch nicht einmal Aeschyleisch, sondern, wie weiter unten nachzuweisen ist, eine spätere Interpolation.

II. Ἀμοιβαῖα ἀπὸ σκηνῆς, Duette auf der Bühne ohne Theilnahme des Chors. Bei Aeschylus kommen dieselben wie überhaupt die Monodieen der σκηνή nicht vor.

III. Ἀμοιβαῖα zwischen dem Koryphaios und einem (oder mehreren) Agonisten.

IV. Ἀμοιβαῖα zwischen dem ganzen Chore und einem (oder mehreren) Agonisten. Sie unterscheiden sich von den unter III. genannten dadurch, dass in ihnen neben den Monodieen der Bühne auch ein Gesang des ganzen Chores oder Halbchores vorkommt, nicht bloss wie dort abwechselnde Monodieen oder Solos. Hauptsächlich ist diese vierte Klasse der ἀμοιβαῖα durch die θρῆνοι oder κομμοί vertreten (es gehört dahin aber auch das vierte Stasimon der Eumeniden). Von den Threnoi der Kommoi war bereits im ersten Abschnitte die Rede. Wir müssen hier indess noch einmal auf sie zurückkommen, denn sie eben sind es, denen wir die von Aeschylus für die übrigen ἀμοιβαῖα angewandten Normen ablernen und die unser wichtigstes Regulativ für die in diesem Abschnitte zu behandelnden ἀμοιβαῖα χορικά werden müssen.

Wir beginnen mit dem Threnos der Perser als des ältesten

Stückes des Aeschylus. Hier schliesst er sich unmittelbar an den letzten Gesang des Gesammtchors an, oder mit andern Worten die ganze ἔξοδος wird hier von dem θρῆνος eingenommen. Anapästen, von Xerxes und dem Koryphaios recitirt, bilden die Einleitung zu einem aus 7 Strophen und einer Epode bestehenden κομμός, in welchem jede Strophe amöbäisch ist. Den ersten Theil bilden 3 anapästische Syzygieen. Hier findet in jeder einzelnen Strophe nur ein einmaliger Personenwechsel statt, in den darauf folgenden iambischen Strophen ist der Personenwechsel rascher und häufiger; in Strophe δ' singt jeder der beiden Theilnehmer am Gesange Xerxes und der Chor zweimal, in Strophe ε' fünfmal, in Str. ϛ' dreimal, in Str. ζ' ebenfalls dreimal, in der Epode wieder fünfmal: in den meisten Fällen findet mit jedem neuen Verse ein Personenwechsel statt; einmal aber ist nicht bloss ein und derselbe Vers, sondern sogar ein und dieselbe rhythmische Reihe, nämlich ein asynartetischer Trimeter 1059. 1065 unter Xerxes und den Chor vertheilt. Betrachten wir den Inhalt, so leidet die Strophe an sehr grosser Gedankenarmuth, wir haben nichts als Klagen und immer wieder Klagen, so dass wir sogar die poetische Aufzählung der gefallenen Perserhelden in den drei anapästischen Syzygieen noch als ein lichtes Element in dieser dunkeln Einöde monotonen Jammers betrachten müssen. Xerxes befiehlt immer von neuem wieder, dass der Chor in Jammergeschrei ausbrechen, sein Kleid zerfetzen, seine Brust zerschlagen und Haare und Bart ausrupfen solle und der gehorsame Chor folgt dem Commando des Perserkönigs. Wir können uns aus den vielen Schlägen, die auf die Brust fallen, ein klares Bild von der Grundbedeutung des κομμός machen, dessen Ableitung von κόπτειν sicher steht; wir haben eine getreue Nachbildung vom Jammer der Angehörigen an der Leiche, nur dass die hierbei gebrauchten Schmerzensergüsse in metrische Form gebracht sind. Die Erklärung liegt freilich nicht fern, wenn wir angeben sollen, weshalb uns Aeschylus hier eine Scene vorführt, in der sein sonst so grosser Reichthum an Gedanken und seine Pracht der Darstellung auch schrecklicher Scenen so ganz zurücktritt. Die alte Tragödie ist nicht ein Schauspiel in unserm Sinne, sondern könnte viel eher unserer Oper gleich gestellt werden; eben diese weit ausgeführten Threnen sind die Partieen, in denen Aeschylus der Musik ihren eigentlichen Spielraum gestattet: sonst ist sie Unterthan der Poesie, hier aber am Schlusse macht sie sich von

dieser Herrschaft frei und bringt es zu einem echten Operneffect. Wir wissen, dass Aeschylus ebenso wie Pindar nicht bloss als Meister auf dem Gebiete der Dichtkunst gefeiert wurde, sondern dass er auch als Muster der klassischen Musik dasteht: er war nicht bloss Dichter, sondern auch Componist, dessen Norm der grosse musikalische Kunstkritiker Aristoxenus den späteren als die klassische vorhält. Wir müssen es dem Dichter-Componisten schon hingehen lassen, wenn er am Schlusse des Stückes die eine Künstlernatur in sich vor der andern zurücktreten lässt.

Uns kommt es indess gerade auf die poetische Form unseres θρῆνος an. Wir haben bereits aufmerksam gemacht auf die gegenseitige Beziehung zwischen dem Gesange des Xerxes und des Chores; der letztere folgt den Befehlen des unglücklichen Königs, und zwar geht er, wo er kann, in die von jenem gebrauchten Worte ein, das Anfangswort, womit Xerxes den Vers begonnen, wird in dem folgenden Verse des Chors wiederholt. So haben wir die rhetorische Form der Anadiplose. In der Antistrophe wählen die Sänger ein dem in der Strophe an derselben Stelle von ihnen gebrauchten Worte analoges, daher Responsion des Ausdruckes in Strophe und Antistrophe. Dazu kommt endlich Wiederholung desselben Wortes hintereinander, natürlich nur dann, wenn auf demselben ein besonderer Nachdruck ruht. So sehen wir in dem θρῆνος den Gebrauch der rhetorischen figurae verborum, der sonst dem Aeschylus fremd ist. Die Häufung schmerzlicher Interjectionen versteht sich dabei von selber. Besonders aber müssen wir noch auf eine weitere Eigenthümlichkeit aufmerksam machen; es kommt nämlich vor, dass die an derselben Strophe theilnehmenden Sänger in der Heftigkeit des Schmerzes auf die gegenseitigen Worte nicht Rücksicht nehmen, der Eine beginnt einen Satz, und ehe er ihn vollendet hat, beginnt der Andere den seinen, und ehe dieser seinen Satz zu Ende führen kann, wird er wieder von dem Ersteren unterbrochen, so in Antistrophe δ'.

Ξ. πεπλήγμεθ' οἷαι δι' αἰῶνος τύχαι —
Χ. πεπλήγμεθ'· εὔδηλα γὰρ —
Ξ. νέαι νέαι δύαι δύαι·
Χ. Ἰαόνων ναυβατᾶν
κύρσαντες οὐκ εὐτυχῶς.
δυσπόλεμον δὴ γένος τὸ Περσᾶν.

Die Worte des dritten Verses sind die, zu dem Substantiv des ersten Verses gehörende Apposition. Trotzdem dass der Chor einen Vers

dazwischen gesprochen hat. Das Participium im fünften Verse gehört zu dem Verbum finitum πεπλήγμεθ' des zweiten Verses, ungeachtet der Participialsatz von dem Verbum finitum durch die ganz ausserhalb des Zusammenhangs stehenden Worte des Xerxes getrennt ist.

Wir haben zunächst den Perserthrenos gewählt, um an ihm auf die Eigenthümlichkeit der Threnoscomposition aufmerksam zu machen, weil wir gerade hier über die Art und Weise, wie die Strophen amöbäisch abzutheilen sind, ganz und gar nicht im Unklaren gelassen werden können, wir haben hier also einen sichern Ausgangspunkt. Was wir aber hier als Eigenthümlichkeit des θρῆνος kennen gelernt haben, dürfen wir auch erwarten in andern Aeschyleischen Partieen wieder zu finden, die wir Grund haben, ebenfalls für Amöbäen zu halten. Wir haben mit dem klarsten Falle angefangen und müssen in den hier sich darbietenden Eigenthümlichkeiten die Kriterien zur Beurtheilung analoger Fälle erkennen.

Der θρῆνος der Septem ist complicirter. Darin besteht zunächst eine genaue Identität mit den Persern, dass auch hier der θρῆνος ohne vorausgehenden Dialog sich unmittelbar an das vierte Hauptchorlied anschliesst und auch hier der θρῆνος mit Anapästen eingeleitet wird. Ein Unterschied aber besteht darin, dass in den 4 ersten Syzygieen die am Gesange Theilnehmenden bloss die beiden Halbchöre sind: erst dann tritt zum Chorgesange auch das σκηνικόν hinzu und zwar nicht wie in den Persern durch einen, sondern durch 2 Agonisten vertreten, das Schwesterpaar Ismene und Antigone. Erwähnenswerth scheint mir, dass sowohl Xerxes wie hier das Schwesterpaar bis dahin dem Stück völlig fremd blieben, sie treten in beiden Dramen bloss als Theilnehmer am θρῆνος auf.

Der θρῆνος der Septem sondert sich wie gesagt in 2 Theile; auf den letzteren müssen wir zuerst eingehen. Wie ihn die Handschriften überliefern, besteht er aus einer Parodos, dann einer Syzygie und einer Epodos. Dieses ist eine sehr auffallende Form, zu der wir im Aeschylus kein Analogon finden. Die Grammatiker führen sie zwar als zu Recht bestehend auf, nennen sie eine periodische Verbindung, ein ᾆσμα περιοδικόν, und in der That lässt sich als Beispiel dafür die Parodos in der Medea des Eurip. geltend machen, aber es ist ein Unterschied zwischen Eurip. und

Aeschylus. Wollen wir aber etwas schärfer zusehen, so werden wir finden, dass wir im vorliegenden Falle gar nicht von einem ᾄσμα περιοδικόν reden können, denn die vorliegende Partie bildet ja ein einheitliches ᾄσμα mit den vorhergehenden 4 hemichorischen Syzygieen: das ganze Canticum bestände also aus 4 Syzygieen, einer vereinzelten Strophe und einer Syzygie nebst einer Epode. Jene vereinzelte Strophe würden wir nicht einmal Mesode nennen können, denn die Mesode setzt eine Gleichheit der umgebenden Partieen voraus, wie dies sonst überall bei Aeschylus der Fall ist, wir würden sie höchstens nur als die Epode der vorausgehenden 4 Syzygieen bezeichnen können. Was soll aber der Auftritt ganz neuer Personen in einer Epode, die vielmehr immer nur den Schluss zu etwas Vorausgehendem ausmacht? Mit einem Worte, jene vereinzelte Strophe lässt sich weder als Parode, noch als Mesode, noch als Epode rechtfertigen. Wenn irgendwo, haben wir hier gerechten Grund zu der Vermuthung, dass zu jener Strophe eine entsprechende Antistrophe in unserem Texte ausgefallen ist; wir dürfen hoffen noch Resten dieser Antistrophe zu begegnen. Auch Gottfried Hermann hatte das sehr richtige Gefühl, dass an dieser Stelle die antistrophische Responsion nicht entbehrt werden kann; das von ihm vorgeschlagene Auskunftsmittel indess, die vorliegende Partie selber in mehrere Strophen und Antistrophen zu zertheilen, wird schwerlich Anklang finden. Die Worte δορὶ δ' ἔκανες bilden nach ihm eine ganze Strophe, δορὶ δ' ἔθανες die dazu gehörende Antistrophe. Das eine Wort μέλεόπονος soll ebenfalls eine Strophe bilden und dazu als Antistr. μελεοπαθής.

Ehe wir das Einzelne betrachten, machen wir darauf aufmerksam, dass hier dieselbe Compositionsmanier wie im Perserθρῆνος wiederkehrt, ja, die Symmetrie der auf einander folgenden Worte zweier Personen ist noch mit viel grösserer Sorgfalt ausgearbeitet als dort; Aeschylus hat, wo er konnte, sogar den Gleichklang zu erreichen gesucht. Da muss es uns nun auffallen, dass der erste Vers unter Ismene und Antigone getheilt, dieser Symmetrie widerspricht

'Ι. παισθεὶς ἔπαισας, 'Α. σὺ δ' ἔθανες κατακτανών.

Sonst fehlt da, wo die Antistrophe ein σύ hat, auch das σύ der Strophe nicht; vgl. v. 190 und 191, ferner v. 967 und 968; wir müssen dem σὺ δ' ἔθανες κατακτανών gegenüber nothwendig ein σὺ παισθεὶς ἔπαισας erwarten, um so mehr, wenn wir den Anfang der Epodos vergleichen

Ἰ. σὺ τοίνυν οἶσθα διαπερῶν, Ἀ. σὺ δ' οὐδὲν ὕστερος μαθών.

Dann sind die Worte freilich unmetrisch. Die Herstellung eines richtigen Metrums würde sich mit der Veränderung von κατακτανών zu κατακτάς sogar dann fast von selber aufdrängen, wenn wir diese Form κατακτάς nicht auch 965 wiederfänden πρόκεισαι κατακτάς. Somit lautet der erste Vers:

Ἰ. σὺ παισθεὶς ἔπαισας, Ἀ. σὺ δ' ἔθανες κατακτάς.

Wie sonst durchgängig in dieser ganzen Partie des Schwesternthrenos sind jetzt die beiden aufeinander folgenden Sätze der Schwestern metrisch gleich. Nach Verlust des anlautenden σύ hat man aus dem übrigen durch Umänderung von κατακτάς in die vulgäre Form κατακτανών einen Trimeter herzustellen gesucht.

Bedenken erregt der letzte Vers πρόκεισαι κατακτάς. Alle übrigen Sätze sind unter die beiden Schwestern vertheilt, daher hat Lachmann auch diese getheilt:

Ἰ. πρόκεισαι Ἀ. κατακτάς.

Hermann aber sieht, dass diese Worte nur von Einer Person gesprochen sein können und dass die entsprechende Klage der andern Schwester verloren gegangen ist. Er vermuthet

Ἰ. πρόκεισαι κατακτάς (Ἀ. πρόκεισαι φονευθείς.)

Und hat der Vers auch wohl schwerlich so gelautet, wie Hermann will, so muss er doch sicherlich ein Tetrameter bacchiacus gewesen sein. Mit einem in den Handschriften freilich zum iambischen Tetrameter corrumpirten Tetrameter bacchiacus fing auch die Strophe an. Vergleichen wir σὺ παισθεὶς ἔπαισας mit πρόκεισαι κατακτάς, so stimmt also nicht bloss das Metrum, sondern wir haben auch eine solche Responsion des Ausdrucks, wie sie sonst zwischen amöbäischer Strophe und Antistrophe besteht. Hinter den Worten πρόκεισαι κατακτάς ist sicherlich in unseren Handschriften etwas ausgelassen, nach meiner Ansicht nicht bloss Ein Satz wie πρόκεισαι φονευθείς, sondern mehrere Sätze. πρόκεισαι κατακτάς ist der Rest vom Anfange der zu den vorausgehenden Versen gehörenden Antistrophe. Mussten wir oben schon aus einem anderen Grunde annehmen, dass die Antistrophe ausgefallen sei, so wird diese Annahme jetzt um so sicherer, da wir Worte finden, welche zu dem Anfange σὺ παισθεὶς ἔπαισας in Responsion stehen. Es zeigt sich damit freilich auch, dass Hermann's Ausfüllung des lückenhaften Verses me-

trisch nicht richtig ist, denn der Auflösung (cὺ δ' ἔθανεc) können wir auch in der Antistrophe nicht entrathen. Vielleicht fehlen Worte in der Mitte von πρόκειcαι und κατακτάc.

Es kommt vor, dass Verse, die der Abschreiber übersehen hatte, am Rande nachgetragen wurden und dann durch weitere Abschreiber an eine andere Stelle kamen. Man darf die Hoffnung nicht aufgeben, die Verse der zu erwartenden Antistr. an einer anderen Stelle wiederzufinden. Suchen wir nach, so finden wir einen Vers ὀλοὰ λέγειν, ὀλοὰ δ' ὁρᾶν, der in unserer Handschrift keine rechte Heimat hat. Er steht einmal Antistr. ϛ' v. 984, ohne dass ihm in der Strophe etwas respondirt. Hermann hat ihn auch an der entsprechenden Stelle der Strophe ergänzt, aber besser haben die gethan, welche ihn in der Antistrophe gestrichen haben, denn nach dem um 2 Verse vorausgehenden διπλᾶ λέγειν, διπλᾶ δ' ὁρᾶν hat dies zweite ὀλοὰ λέγειν, ὀλοὰ δ' ὁρᾶν keinen rechten Sinn mehr. Derselbe Vers findet sich dann noch einmal in der Epode v. 994. Und auch hier steht er nicht an seinem Orte. Wir müssen, um dies nachzuweisen, auf die Epode selber eingehn. Sie lautet handschriftlich:

Ἰ. cὺ τοίνυν οἶcθα διαπερῶν,
Ἀ. cὺ δ' οὐδὲν ὕcτερος μαθών,
Ἰ. ἐπεὶ κατῆλθεc ἐc πόλιν,
Ἀ. δορός γε τῷδ' ἀντηρέτας.
Ἰ. ὀλοὰ λέγειν. Ἀ. ὀλοὰ δ' ὁρᾶν.
Ἰ. ἰὼ ἰὼ πόνος, Ἀ. ἰὼ ἰὼ κακά
Ἰ. δώμαcι καὶ χθονί, πρὸ πάντων δ' ἐμοί. Ἀ. καὶ τὸ πρόcω γ' ἐμοί.
Ἰ. ἰὼ ἰὼ δυcτάνων κακῶν ἄναξ Ἐτεόκλειc ἀρχηγέτα.
Ἀ. ἰὼ πάντων πολυcτονώτατοι.
Ἰ. ἰὼ δαιμονῶντεc ἐν ἄτᾳ.
Ἀ. ἰὼ ἰὼ ποῦ cφε θήcομεν χθονός;
Ἰ. ἰὼ ὅπου τιμιώτατον.
Ἀ. ἰὼ πῆμα πατρὶ πάρευνον.

Der Anfang ist angelegt wie die S. 128 besprochene Stelle aus dem Threnos der Perser v. 1008, wo die Redenden ihre Worte gegenseitig unterbrechen und nach dieser Unterbrechung zu Ende führen. Es ist folgendermassen zu beziehen:

Ἰ. cὺ τοί νιν οἶcθα διαπερῶν | ἐπεὶ κατῆλθεc ἐc πόλιν, nämlich Polyneikes.
Ἀ. cὺ δ' οὐδὲν ὕcτερος μαθὼν | δορός γε τῷδ' ἀντηρέτας, nämlich Eteokles.

Was dann folgt, bezieht sich nicht auf die Brüder; sie werden zusammen v. 1000 bezeichnet

'Ι. ἰὼ πάντων πολυστονώτατοι·
'Α. (ἰὼ) ἰὼ δαιμονῶντες [ἐν] ἄτᾳ

und dieser Gesammtbezeichnung beider Brüder geht die Specialbezeichnung des Eteokles voraus in 2 Reihen, welche natürlich der Antigone gehören:

ἰὼ ἰὼ δυστάνων κακῶν ἄναξ
Ἐτεόκλεις ἀρχαγέτα.

Die entsprechenden Worte der andern Schwester fehlen. Hermann sucht daraus folgendes herzustellen:

'Α. ἰὼ δυσπότμων 'Ι. ἄναξ Ἐτεόκλεις
'Α. σὺ δ' ἀρχαγέτας 'Ι. .....

Doch dürfte sich so wohl schwerlich zum Ziele kommen lassen. Wie die Worte überliefert sind, sind sie deutlich die nähere Bestimmung zu dem obigen

σὺ δ' οὐδὲν ὕστερος μαθὼν | δορός γε τῷδ' ἀντηρέτας.

Mag es auch mit dem ohnehin im Med. bloss am Rande überlieferten Ἐτεόκλεις ἀρχαγέτα nicht ganz seine Richtigkeit haben, so steht doch fest, dass es an einem analogen von der ersten Schwester gebrauchten Ausdruck fehlt, mit welchem diese zu

σὺ τοί νιν οἶσθα διαπερῶν | ἐπεὶ κατῆλθες ἐς πόλιν

die entsprechende nähere Bestimmung hinzufügt. Statt dessen lesen wir an jener Stelle im Med.

ὀλοὰ λέγειν ὀλοὰ δ' ὁρᾶν
ἰὼ ἰὼ πόνος ἰὼ ἰὼ κακά κτέ.

Sie unterbrechen sichtlich den Zusammenhang. Vergleichen wir sie mit den beiden Versen der gewöhnlich als προῳδός angesehenen Partie 962. 963:

μελεόπονος μελεοπαθής
ἴτω γόος ἴτω δάκρυα,

so sieht man, dass in ihnen zu diesen Versen die vermisste antistrophische Responsion enthalten ist. Dem doppelten ὀλοὰ entspricht das doppelte μελεο-, dem ἰὼ πόνος das ἴτω γόος, dem ἰὼ κακά das ἴτω δάκρυα. Auf diese in der Handschrift an der

richtigen Stelle fehlenden Verse der Antistrophe folgt dann noch der sich unmittelbar daranschliessende Vers

δώμαcι καὶ χθονί, πρὸ πάντων δ' ἐμοί, καὶ τὸ, πρόcω γ' ἐμοί.

Gehört ἰὼ πόνοc u. s. w. der Antistrophe an, so muss ihr auch δώμαcι etc. angehört haben, mithin in der Strophe nach ἴτω γόοc ἴτω δάκρυα ein diesem δώμαcι u. s. w. entsprechender Vers verloren gegangen sein. Sehen wir den Vers genauer an. Man hat früher die Worte δώμαcι καὶ χθονὶ πρὸ πάντων δ' ἐμοί der einen, καὶ τὸ πρόcω γ' ἐμοί der andern Schwester gegeben. So aber wird die sonst überall durchgeführte Concinnität gestört. Dass man nicht so verfahren kann, sieht Hermann. Er theilt auch δώμαcι und καὶ χθονί unter die beiden Schwestern. Nach meiner Ansicht gehört der Dochmius δώμαcι καὶ χθονί dem Chore an. Der Chor muss im Schlussverse der ersten Syzygie auftreten, wie er im Schlussverse der zweiten auftritt: ἰὼ Μοῖρα βαρυδότειρα μογερά u. s. w. Hier muss Concinnität sein. Der Chor muss auch in der cτρ. und ἀντιcτρ. ε′ sich geltend machen: wenn er dies hier nicht wie cτρ. ϛ′ mit 2 Versen, sondern nur mit Einem Dochmius thut, zu dem dann noch als Fortsetzung die zwei Dochmien der Schwestern hinzutreten, so darf uns das nicht befremden, denn eine völlige Gleichheit verlangt Aeschylus auch sonst nicht, ihm genügt die durch analoge Formation erreichte Symmetrie. War nun aber δώμαcι καὶ χθονὶ u. s. w. der wenigstens im ersten Theile vom Chore gesprochene Schlussvers der Antistrophe ε′, so wissen wir auch, was in der Strophe ε′ an dieser Stelle gestanden hat: in der Syzygie ε′ muss der strophische Schlussvers gerade so identisch mit dem Schlussverse der Antistrophe gewesen sein, wie in der Syzygie ϛ′ der strophische Schlussvers ἰὼ Μοῖρα βαρυδότειρα . . . auch in der Antistrophe wiederkehrt.

Tritt am Ende von cτρ. ε′ und ἀντ. ϛ′ zu den Wechselversen der Schwestern der Chor hinzu, dann muss das Gleiche nothwendig auch für ἐπῳδ. ζ′ stattfinden. Die letzten Verse der Epode müssen daher dem Chore vindicirt werden. Das handschriftliche ὅπου im Verse 1003 ist aus dem ἰὼ ποῦ des vorausgehenden Verses entstanden. Die Veränderung von πῆμα in cῆμα wird sich schwerlich abweisen lassen. „Wehe, wehe, auf welche Stelle sollen wir sie bestatten? Wehe! Das ehrenvollste ist für sie ein Grabesdenkmal neben der Ruhestätte ihres Vaters."

Die zweite Partie aus dem θρῆνος der Septem würde hiernach folgendermassen zu schreiben sein:

στρ. ε′.

Ἰ. - (Cὺ) παιcθεὶc ἔπαιcαc Ἀ. cὺ δ' ἔθανεc κατακτάc.
Ἰ. δορὶ δ' ἔκανεc Ἀ. δορὶ δ' ἔθανεc
Ἰ. μελεοπόνοc Ἀ. μελεοπαθής.
Ἰ. ἰ[τ]ὼ γόοc Ἀ. ἰ[τ]ὼ δάκρυ[α]
(Χ. δώμαcι καὶ χθονί Ἰ. πρὸ πάντων γ' ἐμοί Ἀ. καὶ τὸ πρόcω γ' ἐμοί.)

ἀντ. ε′.

Ἰ. Πρόκειcαι κατακτάc Ἀ. . . . . .
. . . . . .
Ἰ. ὀλοὰ λέγειν Ἀ. ὀλοὰ δ' ὁρᾶν.
Ἰ. ἰὼ [ἰὼ] πόνοc Ἀ. ἰὼ [ἰὼ] κακά
Χ. δώμαcι καὶ χθονί Ἰ. πρὸ πάντων δ' ἐμοί Ἀ. καὶ τὸ πρόcω γ' ἐμοί.

στρ. ϛ′.

Ἰ. Ἐή, ἐή, μαίνεται γόοιcι φρήν·
Ἀ. ἐντὸc δὲ καρδία cτένει·
Ἰ. ἰὼ ἰὼ πάνδυρτε cύ
Ἀ. cὺ δ' αὖτε καὶ πανάθλιε
Ἰ. πρὸc φίλου ἔφθιcο Ἀ. καὶ φίλον ἔκτανεc.
Ἰ. διπλᾶ λέγειν Ἀ. διπλᾶ δ' ὁρᾶν
Ἰ. *ἀχέων τοίων τάδ' ἐγγύθεν.
Ἀ. *πέλαc αἵδ' ἀδελφαὶ ἀδελφεῶν
Χ. ἰώ,
Μοῖρα βαρυδότειρα μογερὰ πότνιά τ' Οἰδίπου cκιά·
μέλαιν' Ἐρινὺc ἢ μεγαcθενήc τιc εἶ.

ἀντ. ϛ′.

Ἰ. Ἐή, Ἐή, δυcθέατα πήματα
Ἀ. ἐδείξατ' ἐκ φυγᾶc ἐμοί.
Ἰ. οὐδ' ἵκεθ' ὡc κατέκτανεν·
Ἀ. cωθεὶc δὲ πνεῦμ' ἀπώλεcεν·
Ἰ. ὤλεcε δῆτα ναί Ἀ. τόνδε δ' ἐνόcφιcεν.
Ἰ. τάλαν μένοc. Ἀ. τάλαν πάθοc
Ἰ. δίπονα κήδε' ὁμώνυμα·
Ἀ. δίυγρα πήματα παλμάτων·
[Ἰ. ὀλοὰ λέγειν. Ἀ. ὀλοὰ δ' ὁρᾶν]
Χ. (ἰώ,)
Μοῖρα βαρυδότειρα μογερὰ πότνιά τ' Οἰδίπου cκιά·
μέλαιν' Ἐρινὺc ἢ μεγαcθενήc τιc εἶ.

ἐπῳδ. ζ'.

Ἰ. Cὺ τοί νιν οἶcθα διαπερῶν
Ἀ. cὺ δ' οὐδὲν ὕcτερος μαθών
Ἰ. ἐπεὶ κατῆλθες ἐc πόλιν·
Ἀ. δορός γε τῷδ' ἀντηρέτας·
Ἰ. . . . . | 993
Ἀ. ἰὼ ἰὼ δυστόνων κακῶν ἄναξ | Ἐτεόκλεις ἀρχηγέτα. 998
Ἰ. ἰὼ πάντων πολυστονώτατοι,
Ἀ. (ἰὼ) ἰὼ δαιμονῶντες [ἐν] ἄτᾳ.
Χ. ἰὼ ἰὼ ποῦ cφε θήcομεν χθονός;
ἰὼ [ὅπου] τιμιώτατον cῆμα πατρὶ πάρευνον.

Von dem vorausgehenden ersten Theile des θρῆνος sind die 3 ersten Syzygieen amöbäisch unter Halbchöre vertheilt. Dies ist wenigstens die Ueberlieferung der Handschriften, welche an den Stellen, wo ein Wechsel der Halbchöre stattfindet, entweder die Abkürzung HM oder an dessen Stelle die παράγραφος darbieten, jenes cημεῖον, welches schon in den alten dem Hephästion (p. 76. 75) vorliegenden Ausgaben als Zeichen des Personenwechsels sowohl in den dialogischen Versen, wie in den melischen Strophen angewandt war. Vgl. auch das alte Scholion Ven. zu Aristoph. Frieden 1333 φέρονται κατά τινας παράγραφοι (lib. παραγραφαὶ) ἵνα ὁ χορὸς ἀνὰ μέρος αὐτὰ λέγῃ. Ich lasse hier zunächst die 3 ersten Syzygieen folgen und zwar in der Weise, dass ich an allen den Stellen ein HM. setze, wo in den Handschriften ein Wechsel der Halbchöre angezeigt ist. Dass bisweilen die eine Handschrift den Personenwechsel nicht anmerkt, wo er in der andern indicirt ist, darf nicht auffallen. Habe ich irgendwo ohne die Autorität der Handschriften nach Analogie der antistrophischen Partie einen Wechsel der Halbchöre angenommen, z. B. im letzten Verse der ἀντ. α', dann habe ich das Zeichen HM. in runde Klammern eingeschlossen. Mit demselben Zeichen sind, wie es bisher geschehen, alle diejenigen Worte und Worttheile des poetischen Textes versehen, welche in den Handschriften ausgelassen sind und, sei es aus metrischen, sei es aus andern Gründen, ergänzt werden müssen. Viereckige Klammern bezeichnen umgekehrt solche Lesarten der Handsriften, welche zu entfernen sind.

α'.

HM. (A.) Ἰὼ ἰὼ δύσφρονες,
φίλων ἄπιστοι καὶ κακῶν ἀτρύμονες,
πατρῴους δόμους ἑλόν|τες μέλεοι cὺν ἀλκᾷ.
HM. (B.) μέλεοι δῆθ' οἳ μελέους θανάτους | εὕροντο δόμων ἐπὶ λύμῃ.

α'.

HM. (A.) Ἰὼ ἰὼ δωμάτων
ἐρειψίτοιχοι καὶ πικρὰc μοναρχίας
ἰδόντες, τί δὴ διήλ|λαχθε cὺν cιδάρῳ·
(HM. B.) κάρτα δ' ἀληθῆ πατρὸc Οἰδιπόδα | πότνι' Ἐρινὺc ἐπέκρανεν.

β'.

HM. (A.) Δι' εὐωνύμων τετυμμένοι —
HM. (B.) τετυμμένοι δῆθ' HM. (A.) ὁμο|cπλάγχνων τε πλευρωμάτων
. . . . . .
HM. (B.) αἰαῖ δαιμόνιοι —
(HM. A.) αἰαῖ δ' ἀντιφόνων | (δὴ) θανάτων ἀραί.
HM. (B.) διανταίαν λέγεις (πε)πλαγ(μέν)αν.
HM. (A.) δόμοις[ι] καὶ cώμαcιν | πεπλαγμέναν ἐννέπω,
HM. (B.) ἀναυδάτῳ μένει (τ') | ἀραίῳ τ' ἐκ πατρὸc
(cὺν) διχόφρονι πότμῳ.

β'.

HM. (A.) Διήκει δὲ καὶ πόλιν cτόνος, —
(HM. B.) cτένουcι πύργοι HM. A. cτένει | πέδον φίλανδρον, μενεῖ
κτέανα τ(άδ') ἐπιγόνοις.
HM. (B.) δι' ὧν αἰνομόροις —
(HM. A.) δι' ὧν νεῖκοc ἔβα | καὶ θανάτου τέλοc.
HM. (B.) ἐμοιράcαντο δ' ὀξυκάρδιοι —
(HM. A. ἐμοιράcαντο δ',) ὥcτ' | ἴcον λαχεῖν, κτήματα.
HM. (B.) διαλλακτῆρι δ' οὐκ | ἀμεμφεία φίλοις
οὐδ' ἐπίχαρις Ἄρηc.

γ'.

HM. (A.) Cιδαρόπλακτοι μὲν ὧδ' ἔχουcιν·
HM. (B.) cιδαρόπλακτοι δὲ τοὺc μένουcιν —
HM. (A.) τάχ' ἄν τιc εἴποι τίνεc;
HM. (B.) τάφων πατρῴων λαχαί.
HM. (A.) μάλ' ἀχάεcc' (ἰ)ὰ | δόμων τοὺc προπέμπει

δαϊκτὴρ γόος αὐτόστονος αὐτοπήμων
δαϊόφρων, οὐ φιλογαθής, ἐτύμως δακρυχέων ἐκ φρενός, ἃ
κλαιομένας μου μινύθει, τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοιν.

γ′.

HM. (B.) Πάρεστι δ' εἰπεῖν ἐπ' ἀθλίοιςιν
HM. (A.) ὡς ἐρξάτην πολλὰ μὲν πολίταις
HM. (B.) ξένων τε πάντων στίχας
HM. (A.) πολυφθόρους ἐν δαΐ.
HM. (B.) δυςδαίμων cφ' ἁ τεκοῦc|α (μάτηρ) πρὸ πacῶν
γυναικῶν ὀπόcαι | τεκνογόνοι κέκληνται,
παῖδα τὸν αὑτᾶc πόcιν αὐτᾷ θεμένα, τούcδ' ἔτεχ'· οἳ δ' ὧδ'
ἐτελεύταcαν ὑπ ἀλλαλαφόνοις χερcὶν ὁμοcπόροιcιν.

Von den bisherigen Bearbeitern des Aeschylus hat kein einziger den von den Handschriften überlieferten Wechsel der Halbchöre beibehalten mögen. G. Hermann nimmt für στρ. β′ nur einen viermaligen, für στρ. γ′ nur einen zweimaligen Wechsel der Halbchöre an, während nach den Handschriften in στρ. β′ die Halbchöre sechsmal, in στρ. γ′ fünfmal wechseln. Weit mehr noch hat die neueste Ausgabe von H. Weil die Ueberlieferung der Handschriften verlassen. Den zweiten Theil jeder στρ. und ἀντιστρ. vindicirt derselbe dem Chore, den vorausgehenden ersten Theil der στρ. der Antigone, den ersten Theil der ἀντιστρ. der Ismene. Weil weist hierbei auf die Thatsache hin, dass wenigstens an Einer Stelle die handschriftliche Ueberlieferung der Antigone eine Partie aus dem ersten Theile des θρῆνος vindicirt, nämlich die ersten 4 Verse der στρ. γ′. Aber die Handschrift, in der dies geschieht, ist der Wittenberger Codex; die übrigen Handschriften vertheilen die betreffenden 4 Verse unter die Halbchöre und ihnen gegenüber hat der Wittenberger Codex keine Berechtigung. Zudem muss ja Weil, um an dieser Stelle das in jener Handschrift überlieferte „Antigone" festzustellen, alles dasjenige, was sonst in den Handschriften über die Vertheilung der Verse der 3 ersten Strophenpaare angegeben wird, ganz und gar ignoriren.

Ich habe gerade die entgegengesetzte Ansicht: die handschriftliche Vertheilung unter ἡμιχόρια halte ich für völlig berechtigt und wenn hier irgendwo ein Fehler anzunehmen ist, so besteht dieser nicht darin, dass das Zeichen HM oder die παράγραφος zu oft gesetzt, sondern dass sie ausgelassen ist; indess

ist sie überall in letzterem Falle durch den Vergleich zwischen στρ. und ἀντιστρ. mit Leichtigkeit wiederherzustellen.

Folgen wir den Handschriften, so sind wir im Stande, die Gesetze welche Aeschylus bei der Vertheilung der Strophen und Halbchöre befolgt, wieder aufzufinden. Zunächst sehen wir, dass der auf den ersten folgende zweite Halbchor irgend ein von jenem gebrauchtes significantes Wort gleichsam als Stichwort festhält und entweder mit diesem Worte einen neuen Satz ähnlichen Inhaltes bildet oder dasselbe durch einfache Wiederholung noch stärker hervorhebt. So schliesst in στρ. α′ der eine Halbchor mit μέλεοι σὺν ἀλκᾷ, der andere beginnt mit μέλεοι δῆθ'. In στρ. β′ folgt auf δι' εὐωνύμων τετυμμένοι des einen Halbchores ein τετυμμένοι δῆθ' des andern, in ἀντ. β′ auf διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος des einen Halbchores ein στένουσι πύργοι des andern, wo zwischen στόνος und στένουσι derselbe Zusammenhang besteht, wie oben bei dem zweimaligen μέλεοι und dem zweimaligen τετυμμένοι.

Hierher gehört auch die Wiederholung von σιδαρόπλακτοι in v. 1 und 2 von στρ. γ′. An diesen Parallelismus der Worte knüpft sich die fernere Thatsache, dass der Satz des einen Halbchores durch den einfallenden zweiten Halbchor in seinem Zusammenhange geradezu unterbrochen wird — es ist eine Unterbrechung, auf welche der erste Halbchor keine Rücksicht nimmt; denn sowie der einfallende zweite Halbchor aufhört, führt jener erste Halbchor den unterbrochenen Satz zu Ende fort. So sagt ἡμ. α′ am Anfange von στρ. β′: δι' εὐωνύμων τετυμμένοι, ὁμοσπλάγχνων τε πλευρωμάτων .-. . Dieser Satz aber wird durch den einfallenden zweiten Halbchor getheilt, der bei dem Worte τετυμμένοι sich nicht enthalten kann, dasselbe mit einem verstärkenden δῆτα zu wiederholen. Vgl. Pers. 1008 oben S. 128.

An derselben Stelle, wo in der Strophe ein Wechsel der Halbchöre stattfindet, an derselben Stelle muss auch in der Antistrophe ein Wechsel eintreten. Es braucht dies nicht eine Grenzscheide zwischen zwei Versen, ja nicht einmal eine Grenzscheide zwischen zwei rhythmischen Reihen zu sein, sondern es kann dies auch im Inlaute eines Kolon geschehen, wovon der im zweiten Verse der στρ. β′ und ἀντ. β′ geschehene Wechsel einen Beweis gibt. Ebenso Pers. 1059. 1065.

Von besonderer Wichtigkeit erscheint hier noch eine Partie der στρ. β′, welche bei Hermann folgendermassen lautet:

ΗΜ. διανταίαν λέγεις πεπλαγμένους
καὶ δόμοισιν ἐννέπειν

bei Weil:

ΧΟ. διανταίαν δόμοισι σώμασίν τ'
ἐννέπεις πεπλαγμένους.

Die Handschriften haben statt dessen:

ΗΜ. διανταίαν λέγεις πλαγάν.
ΗΜ. δόμοισι καὶ σώμασι
πεπλαγμένους ἐννέπω.

Wo Aeschylus, der Handschriften-Ueberlieferung zufolge, zwei Sätze gebraucht, da sind beide von den neueren Herausgebern in einen einzigen Satz zusammengezogen worden. Aber sicherlich ist diese Verkürzung keine Verbesserung des Aeschyleischen Textes, den wir hier in den erhaltenen Handschriften im ganzen und grossen unverstümmelt vor uns haben, wenn auch einzelne Worte durch die Abschreiber corrumpirt sind. Die beiden Halbchöre treten hier in dem, was sie sagen, in eine derartige Beziehung zu einander, dass sie sich auf ihre gegenseitigen Aeusserungen berufen; der eine Halbchor hatte von Wunden gesprochen, die den beiden Brüdern den Tod gegeben haben: δι' εὐωνύμων τετυμμένοι ὁμοσπλάγχνων τε πλευρωμάτων ... Dies hat der zweite Halbchor zuerst durch ein τετυμμένοι δῆθα unterbrochen; dann aber, nachdem der erste Halbchor geendet, weist der zweite noch einmal auf das Ganze durch die Worte διανταίαν λέγεις πλαγάν hin. Der antistrophische Vers zeigt, dass bei dem Worte πλαγάν eine Corruptel eingetreten ist. Der ganze Vers muss ein im Anfange asynartetisch gebildetes Trimetrum gewesen sein und folgendermassen gelautet haben:

διανταίαν λέγεις (πε)πλαγ(μέν)αν
vgl. Antistr. ἐμοιράσαντο δ' ὀξυκάρδιοι.

Von dem Schlussworte πεπλαγμέναν sind sowohl im Anfang wie in der Mitte einige Buchstaben ausgefallen und hierdurch hat sich das wenigstens dem Sinne nach noch immer richtige πλαγάν der Handschriften ergeben. Der mit λέγεις angeredete erste Halbchor antwortet hierauf

δόμοισι καὶ σώμασι
πεπλαγμέναν ἐννέπω.

Dem λέγεις entspricht ein ἐννέπω, dem πεπλαγμέναν wiederum ein πεπλαγμέναν. Die Handschriften haben hier zwar

ein πεπλαγμένους, aber sicherlich ist hier die Endung corrumpirt; im Originale muss, wie auch Heimsoeth conjicirt, ein zu διαντείαν gehörige Accusativform πεπλαγμέναν gestanden haben.

Zweiter Halbchor: „Du redest da von der tiefen Wunde, welche geschlagen wurde." Der erste Chor hatte gesagt, dass die Wunde den Arm und die Brust getroffen, jetzt fügt er die Bedeutung des Vorhergesagten noch accumulirend als Antwort auf die Aeusserung des zweiten Halbchores hinzu:

„Ich rede allerdings von der tiefen Wunde, die geschlagen wurde, aber nicht bloss den Leib der Brüder, sondern die ganze Familie traf —" δόμοιcι καὶ cώμαcι πεπλαγμέναν.

Den hiermit besprochenen Versen der Strophe

895 HM. διανταίαν λέγεις πεπλαγμέναν·
HM. δόμοιcι καὶ cώμάcι(ν) | πεπλαγμέναν ἐννέπω

stehen der handschriftlichen Ueberlieferung gemäss in der Antistrophe gegenüber:

907 HM. ἐμοιράcαντο δ' ὀξυκάρδιοι
κτήμαθ' ὥcτ' ἴcον λαχεῖν.

Der zweite dieser antistrophischen Verse ist verstümmelt. Wenn wir κτήματα an's Ende desselben stellen, so findet bis auf eine Lücke am Anfange die nothwendige metrische Responsion statt:

. . . . . ὥcτ' | ἴcον λαχεῖν κτήματα.

Ziehen wir die Analogie der beiden Anfangsverse von cτρ. γ herbei:

911 HM. cιδαρόπλακτοι μὲν ὧδ' ἔχουcι,
HM. cιδαρόπλακτοι δὲ τοὺc μένουcι,

dann wird es nicht unwahrscheinlich, dass es ursprünglich hiess:

987 HM. ἐμοιράcαντο δ' ὀξυκάρδιοι —
(HM. ἐμοιράcαντο δ') ὥcτ' | ἴcον λαχεῖν κτήματα,

wobei alsdann zugleich in der Strophe mit Tilgung des ι in δόμοιcι zu lesen ist:

895 HM. δόμοιc καὶ cώμαcι(ν) | πεπλαγμέναν ἐννέπω.

Gerade dann, wenn die beiden auf einander folgenden Verse 907. 908 mit demselben Worte ἐμοιράcαντο δ' begannen, lässt sich die Veranlassung für die handschriftliche Auslassung des Anfangs von 908 am leichtesten begreifen. Man wird gegen diese Ergänzung nicht einwenden können, dass die den Versen 987. 988 respon-

direnden Verse der Strophe 895. 896 nicht mit demselben Worte beginnen, denn auch den Versen 911. 912 ciδαρόπλακτοι . . . ciδαρόπλακτοι . . . steht in der antistrophischen Responsion 922. 923 kein analoger Wort-Parallelismus gegenüber.

Noch ist die Vertheilung der στρ. und ἀντ. β′ unter die ἡμιχόρια nicht erledigt. Die beiden strophischen entsprechenden Verse

αἰαῖ δαιμόνιοι
αἰαῖ δ' ἀντιφόνων (δὴ) θανάτων ἀραί

und ebenso auch die beiden entsprechenden antistrophischen

δι' ὧν αἰνομόροις
δι' ὧν νεῖκος ἔβα καὶ θανάτου τέλος,

könnten dem Sinne nach von ein und demselben Halbchore gesungen sein und zwar von dem HM. A, in der στρ. als unmittelbare Fortsetzung der Worte

Δι' εὐωνύμων τετυμμένοι — ὁμοσπλάγχνων τε πλευρωμάτων ....

in der ἀντ. als Fortsetzung von

Διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος, — στένει πέδον φίλανδρον, μενεῖ κτέανα ἐπιγόνοις.

Aber dies ist der handschriftlichen Ueberlieferung zufolge nicht der Fall, denn sowohl vor αἰαῖ δαιμόνιοι wie vor δι' ὧν νεῖκος ἔβα steht das Zeichen HM. Dies muss natürlich der zweite Halbchor sein, da der vorher singende Halbchor der erste war. Was sollte uns veranlassen, hier der handschriftlichen Ueberlieferung nicht zu folgen?

Wird aber αἰαῖ δαιμόνιοι und δι' ὧν αἰνομόροις von einem anderen HM. als die vorhergehenden Worte gesungen, nämlich vom HM. B, so muss nothwendig, obgleich dies in den Handschriften nicht bemerkt ist, der unmittelbar folgende Vers

στρ. αἰαῖ δ' ἀντιφόνων δὴ θανάτων ἀραί
ἀντ. δι' ὧν νεῖκος ἔβα καὶ θανάτου τέλος

wieder dem HM. A zukommen, und zwar aus dem Grunde, weil die auf ἀραί folgenden Worte

διανταίαν λέγεις πεπλαγμέναν

vom Halbchore B gesungen werden (die Handschriften bezeichnen hier einen Halbchorwechsel; es muss dies aber der zweite Halbchor sein, der mit dem „λέγεις" sich auf das „δι' εὐωνύ-

μων" τετυμμένοι ... ὁμοσπλάγχνων τε πλευρωμάτων" des ersten Halbchores bezieht). Somit ergibt sich folgende Vertheilung:

στρ. HM. B. αἰαῖ δαιμόνιοι —
HM. A. αἰαῖ δ' ἀντιφόνων δὴ θανάτων ἀραί.
ἀντ. HM. B. δι' ὧν αἰνομόροις —
HM. A. δι' ὧν νεῖκος ἔβα καὶ θανάτου τέλος.

Sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe lässt der erste Halbchor den zweiten dasjenige, was dieser sagen will, nicht zu Ende reden; erwiederholt die Anfangsworte des zweiten (Str. αἰαῖ ... αἰαῖ, Antistr. δι' ὧν ... δι' ὧν) und vollendet dann im Sinne des zweiten Halbchores den von diesem angefangenen Satz.

Wir haben für diese Vertheilung die Angabe der Handschriften, die vor αἰαῖ δαιμόνιοι und δι' ὧν αἰνομόροις einen Personenwechsel anzeigen, zu Grunde gelegt. Dass hierin die handschriftliche Ueberlieferung richtig ist, zeigt der Wort-Parallelismus im Anfange der beiden auf einander folgenden Verse αἰαῖ und αἰαῖ, δι' ὧν und δι' ὧν), denn gerade ein solcher Wort-Parallelismus im Anfange ist sonst in den Aeschyleischen θρῆνοι das sicherste Indicium für einen Personenwechsel.

Aus demselben Grunde müssen wir für στρ. γ' an der handschriftlichen Ueberlieferung festhalten, wenn die Verse

Σιδαρόπλακτοι μὲν ὧδ' ἔχουσιν·
σιδαρόπλακτοι δὲ τοὺς μένουσιν

zwei verschiedenen ἡμιχόρια zuertheilt werden. Auf μένουσιν folgt Frage (τάχ' ἄν τις εἴποι τίνες;) und Antwort (τάφων πατρῴων λαχαί), eine Form der Rede, welche ebenfalls auf einen Personenwechsel hindeutet und die Berechtigung der handschriftlichen Ueberlieferung zeigt, die auch hier wieder die Halbchöre wechseln lassen.

In der ἀντ. γ' muss natürlich an denselben Stellen wie in der στρ. γ' ein Halbchor-Wechsel eintreten. Auch hierfür haben wir ein handschriftliches Zeugniss, und wenn die Verse der ἀντ. γ' dem Sinne nach auch von einem und demselben gesprochen sein könnten, so erfordert doch eben die Analogie der στρ. γ', dass wir an jener handschriftlichen Vertheilung festhalten.

Die στρ. γ' beschliesst HM. A. Es ist nun die Frage, ob dasselbe HM. A die ἀντ. γ' beginnt und mithin die entsprechenden Verse der ἀντ. von demselben Hemichorion wie die der

στρ. gesungen werden, oder ob auf das die στρ. γ′ beendenden HM. A im Anfange der ἀντ. γ′ das HM. B folgt. Im letzteren Falle werden die Verse der ἀντ. von dem entgegengesetzten Hemichorion gesungen als die metrisch respondirenden Verse der στρ. Diese Frage braucht hier nicht entschieden zu werden —, wir werden bei der weiteren Durchmusterung der Aeschyleischen Amöbäa für beide hier angegebene Möglichkeiten Belege finden. Vgl. unter den Threnos der Choephoren und das zweite Chorikon der Septem.

In der στρ. δ′ Ὀμόσποροι δῆτα καὶ πανώλεθροι wird zufolge der handschriftlichen Ueberlieferung der erste Theil von Ἰσμήνη, der zweite vom Χορός, in der respondirenden ἀντιστρ. δ′ Ἔχουσι μοῖραν λαχόντες ὧ μέλεοι der erste Theil von Ἀντιγόνη, der zweite von Ἰσμήνη gesungen. Es steht freilich fest, dass sich an unserem Threnos auch die beiden Schwestern betheiligen, und zwar geschieht dies in der zweiten Hälfte desselben. Aber wo beginnt die zweite Hälfte? Mit v. 961

(Cὺ) παισθεὶς ἔπαισας. cὺ δ' ἔθανες κατακτάς

wird der ganze Charakter des Threnos ein anderer, sowohl in metrischer Hinsicht wie in Bezug auf den viel bewegteren Klageton, der jetzt eintritt: denn von jetzt an wird bloss gejammert und alle jene Reflexionen, welche in den drei ersten Strophenpaaren neben den Klagen sich geltend machten, verschwinden jetzt. Muss uns dieser Wechsel ein Kriterium sein, dass die Handschriften recht haben, wenn sie an Allem, was auf v. 961 folgt, die Schwestern Theil nehmen lassen, so werden wir andererseits nicht unbeachtet lassen können, dass derselbe Ton und dieselbe metrische Gestaltung, welche die drei ersten Syzygieen charakterisirt, genau in derselben Weise auch noch für die vierte Syzygie (στρ. und ἀντ. δ′) fortdauert, und wir müssen hieraus mit G. Hermann schliessen, dass es ein Fehler der Handschriften ist, wenn sie schon diese vierte Syzygie den beiden Schwestern überweisen. H. Weil ist anderer Ansicht, er weist unter Berufung auf die Handschriften die vierte Syzygie der Antigone und Ismene zu. Aber er weiss zugleich sehr wohl, dass Ton und metrischer Charakter dieser vierten Syzygie genau derselbe ist wie in den drei vorausgehenden und vindicirt daher, wie schon oben bemerkt, auch die drei ersten Syzygieen gegen die Handschriften nicht den Halbchören, sondern den beiden Schwestern und dem

ganzen Chore zu: von jeder Strophe übernimmt eine der Schwestern die erste, der Chor die zweite Hälfte. Weil macht für seine Annahme zwei Thatsachen geltend:

1) In στρ. und ἀντ. α′ besteht der erste Theil aus iambischen Versen, der zweite ist anapästisch; der erste sei in einem eigentlich melischen Metrum gehalten, der zweite stehe den anapästischen Partieen gleich, welche (hauptsächlich in der Parodos, aber auch in anderen Canticis, z. B. im Threnos der Choephoren) die melischen Strophen unterbrechen. „Si melica ab hemichorio canerentur, non satis intelligeretur, cur alterum hemichorium anapaestos recitaret, qui quamquam sunt antithetici, exacta tamen melicorum responsione non tenentur.“ Deshalb seien die Anapästen dem Chore, die vorausgehenden iambischen Verse nicht dem Chore zu vindiciren. Doch kommt es niemals vor, dass die auf eine melische Strophe und eine melische Antistrophe folgende anapästische Partie, durch welche der Chor das eigentliche „Melos“ unterbricht, nur aus einem einzigen anapästischen Tetrameter besteht, wie es hier der Fall ist. Wir müssen diesen Tetrameter für einen integrirenden Bestandtheil der melischen Strophe ansehen.

2) Es sei Sitte, dass bei den Todtenklagen, in deren Kategorie auch unser Kommos der Septem gehöre, zuerst die dem Todten verwandten Frauen monodisch ihre Klage singen und dass nach einer solchen Monodie jedesmal der Chor der übrigen Weiber einfalle. Als Beleg dafür verweist Weil auf den Threnos im letzten Buche der Ilias: „ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες“. Die Stellung, welche dort Andromache, Hekuba, Helena einnehmen, haben hier die beiden Schwestern Antigone und Ismene, den „γυναῖκες“der Ilias entspricht der Weiberchor der Septem; Antigone oder Ismene beginnt eine Strophe, zum Schluss singt in derselben der Chor. — Der Threnos der Ilias ist von Weil mit gutem Rechte als Parallele herbeigezogen, auch ich habe ihn nicht unbeachtet gelassen, sondern geradezu zum Ausgangspunkte für die Untersuchung der tragischen θρῆνοι genommen. Aber Weil hat die Parallele nicht ganz richtig gezogen. Ich muss auf das S. 15. 16 dieser Schrift Gesagte verweisen. Homer lässt nämlich an dem bei der Leiche Hektors gehaltenen Threnos zuerst sich allein den Chor betheiligen. Dieser ersten Partie entsprechen im Threnos der Septem die 4 ersten Syzygieen

(v. 874—960), die bloss von dem in Halbchöre getheilten Chore gesungen werden;

nachher singen Andromache, Hekuba und Helena ihre monodischen Partieen; am Schlusse einer jeden monodisch gesungenen Partie fallen die „γυναῖκες" ein. Dieser zweiten Partie entsprechen in den Septem die monodisch von Ismene und Antigone vorgetragenen Syzygieen ε′, ϛ′ nebst der Epode ζ′, wo jedesmal am Ende der Strophe der Chor in die Monodieen der Schwestern einfällt. Die Parallele ist hier so genau wie möglich:

1. Andromache's Monodie.	ε′ Amöbäische Monodie der Schwestern.
ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.	Chor: δώμασι καὶ χθονί.
3. Hekuba's Monodie.	ζ′ Amöbäische Monodie der Schwestern
Chor.	Chor: ἰώ, Μοῖρα βαρυδότειρα...
2. Helena's Monodie.	ϛ′ Amöbäische Monodie der Schwestern.
Chor.	Chor: ἰώ, ἰώ, ποῦ σφε θήσομεν ...

Dieselbe Aehnlichkeit, welche ihrerseits zwischen dem Threnos der Perser und der Septem besteht, findet andererseits auch zwischen dem Threnos des Agamemnon v. 1448 und der Choephoren v. 315 statt. Man darf wohl sagen, dass diese beiden Threnen der Orestie viel idealer gehalten sind, als die streng genommen fast nur in blossen Klage-Ergüssen und Jammer-Ausbrüchen bestehenden Threnen der Perser und der Septem. Beide sind so inhaltreich wie nur irgend ein Aeschyleisches Chorikon; die eine ist in den Partieen der Klytämnestra ein wahres Meisterstück der Charakter- und Stimmungs-Malerei, die andere zeichnet in nicht minder ächt poetischer Weise die Gegensätze der elegischen gebrochenen Stimmung und der immer energischer sich erhebenden geistigen Stärke und Willenskraft. Beide sind zugleich wichtige dramatische Momente für das Ganze der sich in der Orestie entwickelnden Handlung*). Auch äusserlich heben sich

*) A. W. v. Schlegel fühlt sich unangenehm berührt von den weit ausgesponnenen monotonen Todtenklagen (des Threnos) der Choephoren, und gerade deshalb ist er geneigt, der den gleichen Stoff behandelnden Elektra des Sophokles einen höheren ästhetischen Werth beizumessen. Unrichtiger kann die poetische Kritik wohl kaum verfahren. Auch hier ist Aeschylus „in jedem Zoll ein König". Der Threnos der

diese beiden Threnoi von denen der Perser und der Septem durch kunstreiche Gliederung der Strophenstellung und die Unterbrechung der Strophen durch anapästische Partieen ab. Es zeugt für Aeschylus' hohen Kunstsinn, dass er hier den Boden des volksmässigen Threnos, auf dem er sich sonst so gern bewegt, fast vollständig verlassen hat. Wie er es aufgegeben hat, Jammer und Wehgeschrei zu häufen, so fehlen hier auch alle jene Figuren der Anadiplose, des Wort-Parallelismus, der Satzunterbrechung; kaum dass sich in dem „ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ', ἄνευ δὲ πενθημάτων" und „ἕκατι μὲν δαιμόνων, ἕκατι δ' ἀμᾶν χερῶν" noch leicht verhallende Anklänge an seine sonstige Weise finden. Daher sind denn diese beiden Amöbäa für unseren gegenwärtigen Zweck, wo es sich darum handelt, aus solchen Partieen, deren amöbäische Vertheilung durch die Handschriften überliefert ist, die Compositionsformen für die bisher dem ganzen Chore vindicirten amöbäischen Parodoi und Stasima aufzufinden, weniger ergiebig als die vorher behandelten Threnoi. Nichts desto weniger lehrt uns der Threnos der Choephoren zwei in dem vorigen nicht zur Erscheinung gekommene Gesetze kennen, welche für die Composition der amöbäischen Chorika von grosser Wichtigkeit sind.

Wo in der Strophe ein Wechsel der Halbchöre oder überhaupt der Personen stattfindet, da muss auch genau an derselben Stelle der Antistrophe, d. h. genau nach der antistrophisch respondirenden Silbe der Antistrophe ein Wechsel der Personen oder Halbchöre stattfinden. Dies ist das von Aeschylus festgehaltene oberste Grundgesetz.

In den bisher betrachteten Partieen hat Aeschylus unter Festhaltung jenes obersten Grundgesetzes die Norm befolgt, dass derselbe Halbchor, welcher irgend eine metrische Partie der Strophe vorträgt, auch die metrisch entsprechende Partie der Antistrophe vortragen muss. Bloss bei der dritten Syzygie des Threnos in den Septem v. 911—933 mussten wir dies fraglich lassen (S. 144). Der Threnos der Choephoren aber lehrt auf das überzeugendste, dass Aeschylus die eben ausgesprochene Norm keineswegs zu einer allgemein gültigen gemacht hat, sondern dass er eine antistrophische Partie auch von einer andern Person vor-

Choephoren ist in den Klagen der beiden Geschwister am Grabe des Vaters eines der zartesten und decentesten Bilder rührender Innigkeit, welches die Poesie aller Völker und aller Zeiten hervorgebracht hat.

tragen lassen kann als derjenigen, welche die strophische Partie ge sungen hat, und jenes oberste Grundgesetz für die Gliederung eines amöbäischen Liedes muss also folgendermassen limitirt werden:

An derselben Stelle, wo in der Strophe ein Wechsel der Singenden stattfindet, an derselben Stelle muss dieser auch in der Antistrophe eintreten, es braucht aber keineswegs die strophisch oder antistrophisch respondirende Partie von ein und demselben Halbchore gesungen zu werden. Die 22 Strophen des Choephorenthrenos, von denen sich je 2 antistrophisch entsprechen, sind in der ersten Hälfte nach περικοπαὶ μεσῳδικαί geordnet, von der 13. an bilden sie 2 περικοπαὶ ἀνομοιομερεῖς, dann folgen noch 2 Syzygieen.

Περικοπαὶ μεσῳδικαί.

στρ. α′ Or.	στρ. β′ Chor.	ἀντ. α′ El.
στρ. γ′ Or.	ἀντ. β′ Chor.	ἀντ. γ′ El.

Περικοπαὶ μεσῳδικαί.

στρ. δ′ El.	στρ. ε′ Chor.	ἀντ. δ′ Or.
στρ. ϛ′ El.	ἀντ. ε′ Chor.	ἀντ. ϛ′ Or.

Περικοπαὶ ἀνομοιομερεῖς τριαδικαί.

στρ. ζ′ Chor.	ἀντ. ζ′ El.
στρ. η′ El.	ἀντ. η′ Chor.
στρ. θ′ Chor.	ἀντ. θ′ Or.

Συζυγίαι.

στρ. ι′ { Or. El. Chor.	ἀντ. ι′ { Or. El. Chor.
στρ. ια′ Chor.	ἀντ. ια′ Chor.

In den 2 ersten μεσῳδικαὶ περικοπαί werden die mesodischen Strophen, welche metrisch respondiren, στρ. β′, ἀντ. β′ vom Chore gesungen, von den die μεσῳδοὶ β′ umgebenden στρ. und ἀντ. ααγγ wird die στρ. αγ von Orestes, die ihnen respondirende antistrophische Partie α′ und γ′ von Electra gesungen.

Umgekehrt ist in den beiden folgenden μεσῳδικαὶ περικοπαί, wo die antistrophisch entsprechenden μεσῳδοὶ ε′ und ϵ′

von στρ. und ἀντ. δδ, ςς umgeben werden, jedesmal die strophische Partie der Electra, die antistrophische dem Orestes zugewiesen. Dies steht sowohl durch die Ueberlieferung des Textes, wie auch durch den Inhalt des Textes fest.

Die beiden περικοπαὶ ἀνομοιομερεῖς ζ η θ sind so unter den Chor und die beiden Geschwister vertheilt, dass die 5 ersten von diesen 6 Systemen abwechselnd vom Chor und von Electra gesungen werden, bis dann endlich in der 6. und letzten Orestes als Sänger auftritt. Auch hier ist jedesmal die antistrophische Partie von einem andern als die respondirende strophische Partie vorgetragen.

Freilich beruht diese Strophenordnung nicht auf der Ueberlieferung des Textes, in welcher die dem Orest zu gebende ἀντ. θ nicht an der sechsten, sondern an der dritten Stelle steht.

ζ′	η′	θ′	θ′	ζ′	η′
Ch.	El.	Or.	Ch.	El.	Or.

Diese handschriftliche Stellung ist aber dem Gedankenzusammenhange nach geradezu eine Unmöglichkeit, denn Orestes kann die Worte 434 τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι u. s. w. nicht eher aussprechen, als bis ihm alles, was ihm der Chor und Electra von dem unglückseligen Schicksale seiner Familie zu berichten hatten, mitgetheilt ist. Es ist ein Verdienst H. Weil's, durch die Stellung der Orestesstrophe die genuine Composition wieder hergestellt zu haben. Das Strophenpaar ιι ist nach Analogie der vorausgehenden περικοπαὶ ἀνομοιομερεῖς angelegt, derselbe zweimalige Wechsel nämlich, welcher dort in einer jeden περικοπή eintritt, tritt hier in einer einzelnen Strophe ein; dort wurde von jeder einzelnen Person resp. dem Chore ein ganzes System (στρ. oder ἀντ.), hier nur ein Theil eines Systems, oder wie von Orest oder Electra gar nur ein einzelner Vers gesungen.

Die Schlusssyzygie scheint vom ganzen Chore ohne weiteren Personenwechsel gesungen zu sein, man könnte hier zwar an Halbchöre denken, so dass στρ. ια′ vom ἡμιχόριον Α, ἀντ. ια′ vom ἡμιχόριον Β′ gesungen sei, oder auch so, dass sich an στρ. ια′ wie auch an ἀντ. ια′ sowohl ἡμιχόριον Α wie ἡμιχόριον Β betheiligen, indem dem letztern der jedesmalige Schlussvers

470 ἰὼ δυσκατάπαυστον ἄλγος
475 θεῶν τῶν κατὰ γὰρ ὅδ' ὕμνος

vindicirt werden müsste. Aber wir haben keine Berechtigung, einen hemichorischen Vortrag der Schlusssyzygie anzunehmen, wenn wir die vorausgehenden chorischen Strophen dem ganzen Chore vindiciren. Sollen die beiden Schlussstrophen vom Halbchore A und B vorgetragen worden sein, dann müssen wir die Strophen β ϵ dem ἡμιχόριον A, die Antistrophen β ϵ dem ἡμιχόριον B zuweisen, auch für die chorischen Strophen der beiden περικοπαὶ ἀνομοιομερεῖς müsste ein Wechsel der Halbchöre angenommen werden. Die von den Handschriften mit χορός bezeichneten Strophen als einen Gesang des Koryphäos anzusehen, lässt die Thatsache nicht zu, dass die melischen Strophen des Threnos noch mit einzelnen anapästischen Hypermetra untermischt sind, und eben diese Anapäste sind es, welche wir dem Chorführer zuweisen müssen, die melischen Chorstrophen gehören mithin dem Chore selber an.

Ein Blick auf das oben hingestellte Schema der Strophengruppirung in dem Choephorenthrenos zeigt nun nicht bloss, dass die antistrophische Partie von einem andern als die entsprechende strophische Partie gesungen sein kann, sondern sie führt uns noch eine weitere Eigenthümlichkeit der Aeschyleischen ἀμοιβαῖα vor Augen. Aus den früher betrachteten Threnoi ergab sich, dass, wenn ein Halbchor oder eine Person eine Strophe beendigt hat, dann die unmittelbar darauf folgende Strophe von einer andern Person oder von einem andern Halbchore begonnen wird; der Choephorenthrenos macht hiervon zweimal eine Ausnahme. Die ἀντ. θ′ in der zweiten περικοπὴ ἀνομοιομερής ist von Orest gesungen, nichtsdestoweniger ist es Orestes, welcher die unmittelbar darauf folgende στρ. ι′ beginnt. Er singt den ersten Vers derselben, Electra den zweiten, der Chor den übrigen Theil der Strophe. — In der ἀντ. ι′ ist es der Chor, welcher hier ebenso wie in der στρ. ι′ die Schlussverse singt, nichtsdestoweniger singt der Chor auch die folgende στρ. ια′. Dies sind zwei sichere Beweise, dass in einer amöbäisch vorgetragenen Partie zwischen zwei unmittelbar auf einander folgenden Strophen kein Wechsel der Singenden einzutreten braucht.

Die beiden Eigenthümlichkeiten, die wir hier in dem Threnos der Choephoren im Gegensatze zum Threnos der Perser und der Septem antreffen, haben wir nun auch ein Recht, für andere Aeschyleische Amöbäa anzunehmen, falls der Sinn und die formelle Eigenthümlichkeit der Composition sie erfordern sollte.

Ohnehin sind es Eigenthümlichkeiten, welche sich auch bei Sophokles und Euripides finden, und folgende Stellen mögen dafür als Beleg dienen.

Antigone 1260 στρ. und ἀντ. β′:

στρ. β′: X. Ε. X. Ε. X.
ἀντ. β′: Ε. X. Ε. X. Ε.,

d. h. die Stellen, welche in der στρ. β′ der ἐξάγγελος singt, haben in den Chorversen der ἀντ. β′ ihre materielle Responsion. Electra 1398 στρ. ἀντ. α′: die strophischen Stellen der Electra entsprechen antistrophischen Stellen des Chores und die strophischen Stellen der Klytämnestra entsprechen antistrophischen Stellen des Orestes.

στρ. α′: H. X. H. X. H. K. H. X. K. H. K. H. X. K. H. K. H. X.
ἀντ. α′: X. H. O. H. O. H. O. X. O. H. O. H. X. O. H. O. H. X.

Vgl. auch 1431.

Oed. R. 649 στρ. α′ (649—659 und ἀντ. α′ 678—688). Den Versen des Oedipus respondiren in der Antistrophe Verse der Iokaste:

στρ. α′: X. O. X. O. X. O. X. O. X.
ἀντ. α′: X. I. X. I. X. I. X. O. X.

Oed. Colon. 510 στρ. ἀντ. α′. Sowohl die Strophe als Antistrophe ist amöbäisch unter den Chor und Oedipus vertheilt, aber jeder strophischen Partie des Chores entspricht eine antistrophische des Oedipus und umgekehrt.

στρ. α′: X. O. X. O. X. O. X. O. X.
ἀντ. α′: O. X. O. X. O. X. O. X. O.

Oedip. Col. 1670 στρ. ἀντ. β′ 1727 ff. und 1737 ff. Dieselben Verse und Verstheile, welche in στρ. β′ Antigone hat, hat in der ἀντ. der Chor; was in der Strophe Ismene singt, dem respondirt in der Antistrophe Antigone. Der Personenwechsel fällt hier nicht an den Anfang eines Verses oder Reihe, sondern ebenso häufig mitten in eine rhythmische Reihe, oder gar mitten in einen iambischen Tact, so dass die letzte Silbe einer Reihe von einer andern Person gesungen wird als die übrigen Silben derselben.

A. I. A. I. A. I. A. I. A. I. A. I. A. I.
X. A. X. A. X. A. X. A. X. A. X. A. X. A.

Euripid. Heracl. 73 στρ. und ἀντ. α′

X. I. X. I. X. I. X. I. X.
I. X. I. K. X. K. X. K. X.

Es sei hier noch bemerkt, dass die hier zuletzt besprochene Eigenthümlichkeit, dass nämlich die entsprechende Partie der Antistrophe von einer andern Person gesungen wird als die der Strophe, sowohl bei Sophokles wie bei Euripides immerhin das seltenere ist: gewöhnlich sind bei den zahlreichen amöbäischen Kommoi und Monodieen die Verse der Strophe von denselben Personen gesungen, welchen die metrisch entsprechenden Partieen der Strophe zugewiesen sind. Die durch Schemata anschaulich gemachten Sophokleischen und Euripideischen Amöbäa der ersteren Art zeigen die für den Threnos der Choephoren zweimal sich geltend machende Eigenthümlichkeit, dass nämlich dieselbe Person, die eine Strophe beschliesst, nichtsdestoweniger die folgende Strophe beginnen kann. Doch darf dabei nicht unerwähnt bleiben, dass in einem solchen Falle zwischen Strophe und Antistrophe häufig einige ausserhalb des Melos stehende Trimeter gesetzt sind. So in dem Threnos der Antigone 1260 zwischen στρ. und ἀντ. β′ zwei Trimeter des Chores, Oed. R. 649 zwischen στρ. und ἀντ. α′ neun Trimeter. Was die formelle Composition betrifft in Beziehung auf Parallelismus des Ausdrucks, Unterbrechung des Gedankens durch die amöbäisch vortragenden Personen, Gebrauch der Interjectionen u. s. w., so sind die von Aeschylus fast durchweg angewandten Normen dem Sophokles und Euripides wenigstens durchaus nicht unbekannt, wenn sie auch viel seltener davon Gebrauch machen. Als Beispiel der Art möge von den oben angeführten Sophokleischen Beispielen das zweite Strophenpaar aus dem Schlussthrenos des Oed. Col. 172 ff. dienen.

2. Verbindung der Terpandrischen mit der amöbäischen Composition.

Die Aeschyleischen Threnoi, in denen der Wechsel der Personen resp. der Halbchöre durch die Handschriften uns bestimmt überliefert ist, mussten für uns die Grundlage bilden, um die von Aeschylus bei der Composition amöbäischer Cantica befolgten Normen aufzufinden. Erst jetzt können wir uns zu den eigentlichen Chorika des Aeschylus wenden, um die hier etwa von Aeschylus

angewandte Vertheilung der Strophen unter Halbchöre, von der die Handschriften keine Kunde mehr überliefern, zu ermitteln. Sie ist zum grössten Theile in Vergessenheit gerathen. Zwar hat Gottfried Hermann für einige Aeschyleische Chorika eine dichorische Composition annehmen zu müssen geglaubt, aber gerade mit der Art und Weise, wie Hermann einen solchen amöbäischen Wechsel statuirt hat, können wir nicht einverstanden sein, und die Gründe dafür folgen unmittelbar aus den formellen Indicien des Halbchorwechsels, welche sich in dem Vorausgehenden für die Aeschyleischen Threnen ergeben haben. Hat doch Hermann auch für jene Threnen die handschriftlich überlieferte Vertheilung in Halbchöre, obwohl sie in allen Stücken gerechtfertigt ist, nicht gelten lassen wollen und an ihre Stelle eine andere Vertheilung substituirt. Es ist auffallend, dass der sehr verdiente neueste Herausgeber des Aeschylus auf die Vertheilung eines Chorikon unter Halbchöre gar keine Rücksicht genommen hat, so sehr er auch wenigstens für das erste Chorikon der Septem und der Eumeniden durch die ihm vorausgehenden Arbeiten, welche hier eine amöbäische Eintheilung versucht haben, Veranlassung gehabt hätte, darauf einzugehen.

Von den vier Chorika, welche eine jede Aeschyleische Tragödie enthält (vom Prometheus ist hier abzusehen), sind die grössten und bedeutungsvollsten nach der Terpandrischen Gliederung angeordnet. Sie sind im zweiten Abschnitte erörtert. Doch wird die Zahl der in diese Kategorie zu ziehenden Chorlieder später noch um einige vermehrt werden müssen. In keinem derselben hat Aeschylus die rhetorischen Figuren angewandt, welche bei ihm für den Charakter der amöbäischen Threnoi bezeichnend sind. In keinem findet sich die Häufung der Interjectionen, die Anadiplose, der Wortparallelismus zwischen den respondirenden Stellen der Strophe und Antistrophe, die parenthetische Unterbrechung des Satzes. Die Terpandrische Gliederung schliesst die Formen des amöbäischen Kommos aus. Der Grund hierfür ist sicherlich ein historischer. Terpandrische Gliederung ist von Anfang an dem kitharodischen Nomos der Terpandrischen Schule eigenthümlich, und die Ruhe und Gemessenheit, welche die Kitharodik von der bewegten Aulodik scheidet, ist auch der Charakter, welchen Aeschylus, was Ton, poetischen Inhalt und Diction betrifft, für alle diejenigen seiner Chorika festhalten musste, in denen er die Terpandrische Gliederung der

Theile anwandte. Die amöbäische Theilung eines Canticums unter verschiedene Personen bildet seit der Zeit, wo wir die ersten Spuren derselben in der Todtenklage des vierundzwanzigsten Buches der Ilias finden, die eigenthümliche Form der aulodischen Gesänge, mögen dies nun Threnoi oder heitere Bakchosgesänge und Hymenäen sein. Die Eigenthümlichkeit des Unterschiedes, welche zwischen den Kitharodischen Nomoi und den aulodischen Liedern besteht, findet sich auch in den beiden Kategorieen der Aeschyleischen Chorika.

Nur ein einziges der Aeschyleischen Chorika vereinigt die Eigenthümlichkeiten beider Kategorieen in sich. Dies ist der aus acht Syzygieen bestehende Chorgesang der Hiketiden. Von der sechsten Syzygie an zeigen sich hier alle die Eigenthümlichkeiten der äusseren Form, welche für den Aeschyleischen Threnos charakteristisch sind, nicht nur die Häufung der Interjectionen und der antistrophische Parallelismus derselben in στρ. und ἀντ., sondern vor allem die durch die drei letzten Syzygieen durchgehende Wiederholung derselben Schlussverse in der Strophe und der entsprechenden Antistrophe, die hier noch in umfassenderer Weise als in den letzten Syzygieen des Threnos der Septem angewandt ist. Auch der Unterschied des Inhaltes, welcher in der Parodos der Hiketiden zwischen den drei Schlusssyzygieen und den vorausgehenden fünf Strophenpaaren besteht, ist merklich genug. Die vorausgehenden haben ein ethisches Grundthema, nämlich die Undurchdringlichkeit von Zeus' Rathschlüssen, an welches sich die Bitten um Rettung aus der Gefahr und die Schilderung der Gefahr selber anschliesst. Die drei Schlussstrophen aber sind Klagen von fast noch bewegterem Tone als die Klagen im Threnos der Perser und Septem mit alle den wilden Ausbrüchen des Jammers, mit dem κοπετός und dem Zerreissen der Gewänder, wie es sich für den eigentlichen Threnos gehört, ja die Hiketiden glauben sich schon dem Tode verfallen und singen gleichsam ihr eigenes Todtenlied.

Dennoch aber sind auch diese kommatischen Schlusssyzygieen dem Inhalte nach in die Terpandrische Composition der Theile hineingezogen, sie bilden die σφραγίς und den ἐπίλογος, während die vorausgehenden Strophenpaare die fünf übrigen Theile des Terpandrischen Nomos enthalten. Wir haben hier in der That ein Aeschyleisches Chorikon, in welchem die sämmtlichen sieben Theile des Kitharodischen Nomos vorkommen, während

uns sonst häufig genug in den Aeschyleischen Chorika Terpandrischer Composition dieselbe Erscheinung dargeboten wird wie in den meisten Parabasen des Aristophanes, wo von den sieben μέρη παραβάcεωc oftmals nur die typischen Grundformen sich vorfinden, während die minder wesentlichen Theile ausgelassen sind (eine ἀτελὴc παράβαcιc statt τελεία, wie dies die Scholien zu Aristophanes ausdrücken).

Es ist nothwendig, den ganzen Text der Hiketidenparodos mit der Gliederung in die einzelnen sieben Theile hier vorzuführen.

Προοίμιον.

α. Νῦν δ' ἐπικεκλομένα
Δῖον πόρτιν ὑπερ|πόντιον τιμάορ', ἵνιν ἀνθονόμου
τᾶc προγόνου βοὸc ἐξ ἐπιπνοίας
Ζηνός — ἐφάψει ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπεκραίνετο μόρcιμος αἰὼν
εὐλόγως, Ἔπαφον δ' ἐγέννacεν —

α'. ὅντ' ἐπιλεξαμένα
νῦν ἐν ποιονόμοις | ματρὸc ἀρχαίας τόποις τῶν πρόcθε πόνων
μναcαμένα τὰ γένουc ἐπιδείξω
πιcτὰ τεκμήρια, γαιονόμοιcι δ' ἄελπτά περ ὄντα φανεῖται·
γνώcεται δὲ λόγουc τιc ἐν μάκει.

Ἀρχά.

β. εἰ δὲ κυρεῖ τιc πέλαc οἰωνοπόλων
ἐγγάιοc οἶκτον ἀίων,
δοξάcει τιν' ἀκούειν ὅπα τᾶc Τηρεΐαc μήτιδοc οἰκτρᾶc ἀλόχου
κιρκηλάτας ἀηδόνοc,

β'. ἅτ' ἀπὸ χλωρῶν πετάλων ἐγρομένα
πενθεῖ νέον οἶκτον ἠθέων.
ξυντίθηcι δὲ παιδὸc μόρον, ὡc αὐτοφόνως ὤλετο πρὸc χειρὸc ἔθεν
δυcμάτοροc κότου τυχών.

γ. τὼc καὶ ἐγὼ φιλόδυρτοc Ἰαονίοιcι νόμοιcι
δάπτω τὰν ἁπαλὰν Νειλοθερῆ παρειὰν
ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν.
γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι
δειμαίν φίλουc, ουcατᾶcδε φυγᾶc ἀερίαc ἀπὸ γᾶc
εἴ τιc ἐcτὶ κηδεμών.

Κατατροπά.

γ΄. ἀλλά, θεοὶ γενέται, κλύετ' εὖ τὸ δίκαιον ἰδόντες·
ἢ καὶ μὴ τέλεον δόντες ἔχειν παρ' αἶσαν,
ὕβριν δ' ἐτύμως στυγοῦντες (οὐ)
πέλοιτ' ἂν ἔνδικοι γάμοις;
ἔστιν κἀκ πολέμου τειρομένοις βωμὸς Ἄρης, φυγάσιν
ῥῦμα δαιμόνων σέβας.

Ὀμφαλός.

δ. Εὖ θείη Διός, εὖ παναληθῶς Διὸς ἵμερος· οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη,
δαυλοὶ γὰρ πραπίδων
δάσκιοί τ' ἀεὶ τείνουσι πόροι, κατιδεῖν ἄφραστοι.

δ΄. πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώτῳ, κορυφᾷ Διὸς εἰ κρανθῇ πρᾶγμα τέλειον·
πάντα τοι φλεγέθει
κἀν σκότῳ μελαίνας ξυντυχίας μερόπεσσι λαοῖς.

ε. ἰάπτει δ' ἐλπίδων ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βροτοὺς.
βίαν δ' οὔτις ἐξοπλίζει
τὰν ἄπονον δαιμόνιον. θᾶσσον ἄνω φρόνημά πως
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμπας ἑδράνων ἀφ' ἁγνῶν.

Μετακατατροπά.

ε΄. ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν βρότειον, οἵα νεάζει πυθμὴν
δι' ἀμὸν γάμον τεθαλώς
δυσπαραβούλοισι φρεσὶν καὶ διάνοιαν μαίνολιν
κέντρον ἔχων, ἄφυκτον ἄτας δ' ἀπάταν μεταγνούς.

ς. Α. θεοῖς δ' ἐναγέα τέλεα πελομένων καλῶς,
ἐπίδρομος ὅθι θάνατος ἐπῇ.
ἰὼ ἰώ, ἰὼ δυσάγκριτοι πόροι. ποῖ τόδε κῦμ' ἐπάξει;

Σφραγίς.

Β. ἱλέομαι μὲν Ἀπίαν
βοῦνιν. (κάρβανον δ' αὐδὰν
εὖ, γᾶ, κρυνεῖς;)
πολλάκι δ' ἐμπίτνω ξὺν λακίδι λίνοισιν
ἠδὲ Σιδονίᾳ καλύπτρᾳ.

ς΄. Α. τοιαῦτα μέλεα, πάθεα θρεομένα λέγω
λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ.
ἰὴ ἰή, ἰηλέμοισιν ἐμπρεπῆ ζῶσα γόοις με τιμῶ.

B. ἱλέομαι μὲν Ἀπίαν
βοῦνιν· (κάρβανον δ' αὐδὰν
εὖ, γᾶ, κοννεῖς;)
πολλάκι δ' ἐμπίτνω ξὺν λακίδι λίνοιcιν
ἠδὲ Cιδονίᾳ καλύπτρᾳ.

Ἐπίλογος.

Ζ. A. πλάτα μὲν οὖν λινορραφής τε δόμος ἄλα cτέγων δορὸc
ἀχείματόν μ' ἔπεμπε cὺν πνοαῖcιν· οὐδὲ μέμφομαι.
τελευτὰc δ' ἐν χρόνῳ πατὴρ ὁ παντόπτας πρευμενεῖc κτίceιε.
B. cπέρμα δὲ ceμνᾶc μέγα ματρὸc
εὐνὰc ἀνδρῶν, ἢ ἢ ἢ ἤ,
ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.

Ζ'. A. θέλουca δ' αὖ θέλουcαν ἁγνά μ' ἐπιδέτω Διὸc κόρα
ἔχουca cέμν' ἐνώπι' ἀcφαλές ⏑ παντὶ δὲ cθένει
διωγμοῖc δ' ἀcφαλέαc ἀδμήτας ἀδμήτα ῥύcιος γενέcθω.
B. cπέρμα δὲ ceμνᾶc μέγα ματρὸc
εὐνὰc ἀνδρῶν, ἢ ἢ ἢ ἤ,
ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.

η. A. εἰ δὲ μὴ μελανθὲc
ἡλιόκτυπον γένοc
τὸν γάιον, τὸν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεκμηκότων
ἰξόμecθα cὺν κλάδοιc
ἀρτάναιc θανοῦcαι
μὴ τυχοῦcαι θεῶν Ὀλυμπίων.
B. ἆ Ζήν, Ἰοῦc ἰώδηc
μῆνιc μαcτίκτειρ' ἐκ θεῶν.
κοννῶ δ' ἄταν γαμετὰc
οὐρανονείκουc· χαλεποῦ τἄρ'
ἐκ πνεύματοc εἶcι χειμών.

η'. A. καὶ τότ' οὐ δικαίοιc
Ζεὺc ἐπεύξεται λόγοιc
τὸν τᾶc βοὸc παῖδ' ἀτιμάcαc, τὸν αὐτόc ποτ' ἔκτιcεν γόνῳ,
νῶν ἔχων παλίντροπον
ὄψιν ἐν λιταῖcιν·
ὑψόθεν δ' εὖ κλύοι καλούμενοc.
B. ἆ Ζήν, Ἰοῦc ἰώδηc
μῆνιc μαcτίκτειρ' ἐκ θεῶν
κοννῶ δ' ἄταν γαμετὰc
οὐρανονείκουc· χαλεποῦ τ'ἄρ'
ἐκ πνεύματοc εἶcι χειμών. —

Die Verse des vierten Strophenpaares sind in der Ueberlieferung der Handschriften unmetrisch abgetheilt. Vielleicht hat die Strophe nur 2 längere Verse:

εὖ θείη Διός, εὖ παναλη|θῶς Διὸς ἵμερος οὐκ | εὐθήρατος ἐτύχθη·
πάντα τοι φλεγέθει | κἀν σκότῳ μελαίνας | συντυχίας μερόπεσσι λαοῖς.

πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώ|τῳ, κορυφᾷ Διὸς εἰ | κρανθῇ πρᾶγμα τέλειον.
δαυλοὶ γὰρ πραπίδων | δάσκιοί τ' ἀεὶ τεί|νουσι πόροι, κατιδεῖν ἄφραστοι.

Ich habe im ersten Verse ausser der schon von anderen vorgeschlagenen Veränderung von εἰ in εὖ Alles gelassen wie es in den Handschriften steht und nur die Interpunction geändert. „Glück bringe der Zeus, Glück in Wahrheit des Zeus Liebe." Das ist seine Liebe zur Stammutter Io, in welcher die Hiketiden in dem vorliegenden Chorliede und sonst im ganzen Stücke den Anhaltepunct ihrer Hoffnung auf Rettung finden. Aber ob diesem Wunsche die folgenden Thatsachen entsprechen werden, ob Zeus ihnen wirklich Rettung zu Theil werden lassen wird, das wissen sie nicht: „nicht leicht ist Zeus zu erfassen"; zu εὐθήρατος ist nicht ἵμερος, sondern Ζεύς das Subject. So lösen sich die vielen Bedenken, die man bisher bei unserem Verse gemacht, von selber. Die übrigen Schwierigkeiten werden durch folgende Umstellung gelöst:

εὖ θείη Διός, εὖ παναλη|θῶς Διὸς ἵμερος· οὐκ | εὐθήρατος ἐτύχθη,
δαυλοὶ γὰρ πραπίδων | δάσκιοί τ' ἀεὶ τεί|νουσι πόροι κατιδεῖν ἄφραστοι.

πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώ|τῳ, κορυφᾷ Διὸς εἰ | κρανθῇ πρᾶγμα τέλειον·
πάντα τοι φλεγέθει | κἀν σκότῳ μελαίνας | συντυχίας μερόπεσσι λαοῖς.

Die Worte δαυλοὶ γὰρ πραπίδων u. s. w. sollen etwas begründen, mit εἰ κρανθῇ u. s. w. und dem, was diesem vorhergeht, stehen sie aber in ganz und gar keinem Zusammenhange, wohl aber schliessen sie sich an οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη an. „Möge uns aus der Liebe des Zeus zur Io Segen entspriessen. Leicht ist er nicht zu erfassen, denn verborgen und dunkel ziehen sich hin die Pfade seiner Gedanken, unserem Blick unerreichbar, aber wenn etwas in Zeus' Haupte beschlossen ist, so dringt es sicheren Schrittes vorwärts: allenthalben, auch in der Finsterniss eines schwarzen Geschickes ist er ein Licht dem Menschenge-

schlechte. Vom hohen Gipfel ihrer Anschläge stürzt er die Uebermüthigen darnieder, Niemand entwaffnet den mühelos kämpfenden Gott. Hochthronend auf heiligem Sitz vollführt sein Geist immerdar Alles nach eignem Willen." So schliesst sich auch die Strophe ϵ′ unmittelbar an das Vorausgehende. Der Sinn ist: „Die bedrückten Sterblichen, die Zeus gegen die Unterdrückung Uebermüthiger schützen will, die schützt er sicher, auch wenn seine Absicht schwer zu durchschauen und seine Pfade dunkel sind.

Ξυντύχαι weist wohl mit Entschiedenheit auf ein ξυντυχία hin und so las auch noch der Scholiast μέλαινά τις αὐτοὺς κατέχει cυντυχία. Dann können wir kein τε gebrauchen und es bleibt nichts übrig, als den Genitiv μελαίνας cυντυχίας herzustellen. Die Silbe, welche in der Antistrophe fehlt, lässt sich natürlich nicht genau ermitteln, vielleicht ist τε aus τ'(α)ϵ(ι) entstanden.

Das Metrum von ϛ′ ζ′ η besteht aus freien Anapästen mit Logaöden oder Iamben. Die Interjection ἐὲ ἐέ hat wie sonst häufig die Geltung einer anapästischen Dipodie. In στρ. η unter drei Parômiaka ein Prosodiakon. Man könnte auch βοῦνιν καρβᾶν αὐδάν als Prosodiakon lesen, was aber der handschriftlichen Lesart καρβάνἀδ αυδαν nicht näher kommen würde als καρβανον δ'. — ἡδὲ Cιδονία statt des handschriftlichen ἡι ist der bisherigen Vulgata ἥ gemäss vorzuziehen. — cπέρμα δὲ cεμνᾶc μέγα u. s. w. wird ohne das eingesetzte copulative δέ, welches auch dem Sinne durchaus angemessen ist, niemals ein Vers werden. — Ἐέ habe ich verdoppelt. — Der Schol. erklärt den Refrain der letzten Strophe: ὦ Ζεῦ, ἡ παρὰ τῶν θεῶν μῆνις κατὰ Ἰοῦc ὠδῆc ἐcτι καὶ μαcτιγωτική. Der Text des Med. gibt: ἀ ζην ιουc ιω μῆνις μάcτειρ' ἐκ θεῶν. Hermann erkannte, dass das ὠδῆc des Schol. ein ἰώδης sei und darin eine Erklärung für ιω enthalten sein sollte, und macht daraus ein ἰῷ. Das letztere war unnöthig, er hätte geradezu ἰώδης in den Aeschyleischen Text aufnehmen müssen. Denn wir haben hier deutlich eines der zahlreichen Scholien vor uns, welche nicht sowohl einzelne Wörter erklären, als vielmehr nur die Construction angeben wollen (τὸ ἑξῆc); wo es dem Scholiasten nöthig scheint, wird auch bei dieser Angabe des Sinnes ein Aeschyleisches Wort durch ein vulgäres umschrieben (so bei μαcτιγωτική), wo dies nicht nöthig scheint (wie bei μῆνις, ἰώδης), wird auch von ihm das Aeschyleische Wort gebraucht. Dies lässt sich an den zahlreichsten Bei-

spielen nachweisen und es würde unrichtig sein, wenn man denken wollte: weil der schol. ἰώδης gebraucht, so hat Aeschylus nicht dasselbe Wort, sondern nur eine ähnliche Form gebraucht. Wie leicht die drei letzten Buchstaben von ἰώδης am Ende des Verses verschwinden konnten, liegt nahe genug. — Aus dem μάστειρ des Textes und dem μαστιγωτική ergibt sich ein μαστίκτειρ' mit solcher Evidenz, dass wir es schwer werden umgehen können. Ich übersetze nach dem Scholiasten: „O Zeus, giftig ist der geisselnde Groll der Götter gegen die Io. Ich kenne die Stimme deiner im Himmel hadernden Gattin (ich kenne ihre Bedeutung), denn aus dem Hauche ihres zürnenden Mundes wird kommen der Sturm." ἐκ θεῶν und γαμετᾶς ist identisch, denn keine andere Gottheit als eben Hera hatte gegen Io giftigen Groll. Diesen Groll fürchteten die Hiketiden auch noch für sich selber als die Nachkommen der Io; er weiss, wie aus dem Athem ihres hadernden Mundes ein für den Chor vernichtender Sturm hervorgehen wird. Das Bild der hassschnaubenden Göttin ist mit etwas starken Farben gezeichnet, aber ganz nach älterer poetischer Anschauung und im Munde der Hiketiden, gleichsam der verfolgten Stiefkinder der Iuno haben sie am wenigsten etwas Anstössiges. Die Verbesserung des Med. Textes: γαμετουρανόνεικον zu γαμετᾶς οὐρανονείκους ist wohl der bisherigen in οὐρανόνικον, die auch dem schol. vorlag, vorzuziehen.

In στρ. ζ braucht πρευμενεῖς nicht in πρευμενής verändert zu werden: πρευμενεῖς τελευταί wie πρευμενεῖς τύχαι, πρευμενὴς νόστος. An der Schreibart σὺμ πνοαῖς haben wir nach Maassgabe des Med. συμπνοιαῖς festzuhalten. Die Ancipität für die Anakrusis in der zweiten Reihe des dritten Verses ist durch die gleiche Erscheinung im ersten Verse gerechtfertigt. Ich habe die Längen in ἀδμήτας ἀδμήτα, denen zu Lieb Hermann seine Einschiebung von παντάρχας vorgenommen, durch Accentveränderung entfernt: ἀδμήτας ist jetzt zum pluralen Accusativ ἀδμῆτας geworden, der von dem verbal gebrauchten ῥύσιος abhängig ist. Mit der synkopirten Reihe πνοαῖς οὐδὲ μέμφομαι wird Herr Kruse wohl zufrieden sein, im anderen Falle könnte leicht πνοαῖσιν οὐδὲ μέμφομαι und ἀ|σφαλής· ἅπαντι δὲ σθένει geschrieben werden, was aber wie ich denke nicht nöthig ist.

Aufmerksam machen will ich noch auf den Schluss der ersten Strophe, die noch immer an Dunkelheit leidet. Ich schlage vor, ἔφαψιν als appositionellen Accusativ zu τιμάορα u. s. w. aufzu-

geben und daraus einen Dativ zu machen, zu welchem ἐπωνυμίᾳ als Adjectivum gehört; das Ganze ist eine Parenthese

νῦν δ' ἐπικεκλομένα .... ἶνιν .. βοὸς ... ἐξ ἐπιπνοίας
Ζηνὸς (ἐφάψει ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰὼν
εὐλόγως Ἔπαφον δ' ἐγέννασεν)
ὅντ' ἐπιλεξαμένα ... ἐπιδείξω

„Jetzt aber mit einem Anruf an den Sohn des Zeus, das Kind der Stammmutter in Kuhgestalt, entsprossen aus dem Anhauch des Zeus (entsprechend der ἔφαψις, die ihm den Namen verlieh, erfüllte sich die vom Schicksal bestimmte Zeit und die Mutter gebar den Epaphus), ihn anrufend werde ich jetzt zeigen." Der Hiatus ἐφάψει ἐπωνυμίᾳ ist in dactylischen und logaödischen Reihen bei Aeschylus legitim. Die Partikel δ' steht auch hier an richtiger Stelle, denn die beiden vorausgehenden Wörter bilden einen einheitlichen Begriff.

3. Die hemichorischen Chorika des Aeschylus.

Wir wenden uns jetzt zu den Chorika, welche ganz und gar nach Weise des aulodischen Threnos amöbäisch unter Halbchöre vertheilt sind und mithin dem Charakter der Aulodik entsprechend der Terpandrischen Gliederung ganz und gar fern stehen.

Septem II. Chorikon 287—368.

Drei Strophenpaare, eine jede Strophe von sichtlich grösserem Umfange als sonst Aeschylus die Strophen eines Chorliedes zu bilden pflegt. Dem Inhalte nach ist die erste Syzygie von den zwei folgenden zu sondern. In der ersten die Ergüsse der Angst um die der Stadt drohenden Gefahr und die Bitte um Rettung an die Götter, in der zweiten und dritten Syzygie eine fortlaufende und weitausgeführte Schilderung des Unglücks, welches eine wirklich vom Feinde eroberte Stadt zu erdulden hat. — Theben ist noch nicht erobert, aber der Chor denkt das Unglück als ein bereits herangebrochenes. Einer Terpandrischen Gliederung, einer Gruppirung des Hauptgedankens in den Omphalos ist diese leicht übersichtliche Zweitheiligkeit durchaus entgegengesetzt.

In formeller Beziehung scheidet sich dies Chorlied von allen bisher betrachteten Aeschyleischen Chorika oder vielmehr es kommt überein lediglich mit dem Schlusse der zuletzt besprochenen Parodos der Hiketiden. Denn dieselbe Scheidung der Strophen in ver-

schiedene durchaus heterogene metrische Bestandtheile, welche den drei Syzygieen der Hiketiden-Parodos eigenthümlich ist, tritt uns auch in dem vorliegenden Chorikon der Septem vor Augen, aber in einer, man möchte sagen, viel gesuchteren Weise als dort. Die beiden mittleren Strophen β′ β′ sind in einem einheitlichen logaödischen Metrum gehalten, von den umgebenden Strophen α′ α′ und γ′ γ′ ist eine jede dem metrischen Bau nach trichotomisch gegliedert, und zwar stehen in einer jeden die drei metrischen Bestandtheile so unvermittelt wie möglich neben einander. In στρ. und ἀντ. α′ ist der erste Theil iambisch, der zweite streng pherekrateisch, der dritte dochmisch. In στρ. und ἀντ. γ′ ist umgekehrt der erste dochmisch, der zweite pherekrateisch, der dritte trochäisch. Würde auch in στρ. und ἀντ. γ′ der dritte Theil nicht trochäisch, sondern iambisch sein, so ständen die drei metrischen Bestandtheile der στρ. und ἀντ. α′ und der στρ. und ἀντ. γ′ in einer genauen antithetischen Responsion. Doch bei der Verwandtschaft, welche bei Aeschylus zwischen iambischen und trochäischen Strophen besteht, ist diese antithetische Responsion nicht aufgehoben, wenn der Anfang des Canticums iambisch beginnt und das Ende trochäisch schliesst, denn Iamben und Trochäen sind nur verschiedene εἴδη ein und desselben metrischen γένος, beide sind sowohl den Pherekrateen wie den Dochmien gegenüber als eine einheitliche metrische Kategorie zu fassen.

στρ. und ἀντ. α′.
1. Iamben.
2. Pherekrateen.
3. Dochmien.

στρ. und ἀντ. β′.
Logaödisch.

στρ. und ἀντ. γ′.
1. Dochmien.
2. Pherekrateen.
3. Trochäen.

Diese entschieden beabsichtigte Eintheilung der umgebenden Strophen α′ und γ′ in drei Theile, die fast von der Art ist, dass man sowohl einerseits in στρ. und ἀντ. α′ wie andrerseits in στρ. und ἀντ. γ′ eine περικοπὴ ἀνομοιομερὴς τριαδική erblicken könnte, muss einen bestimmten Grund haben. Dieser Grund ist die

amöbäische Vertheilung der Strophen unter Halbchöre. Ueberall da, wo ein Wechsel des Metrums eintritt, fängt ein anderer Halbchor an zu singen. Für στρ. und ἀντ. α′ ist dieser Wechsel der Halbchöre aus dem Inhalte und aus dem Formellen der Diction nicht nachzuweisen, wohl aber gerade für die Partie, in welcher wir bloss aus dem Metrum auf eine amöbäische Gliederung keinen Schluss machen können, nämlich für die in einem einheitlich logaödischen Metrum gehaltenen στρ. und ἀντ. β′. Der Nachweis verlangt, dass ich hier den Text des ganzen Chorikons in Halbchöre vertheilt, wiedergebe.

α′.

A. Μέλει φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ· | γείτονες δὲ κάρζας
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
τὸν ἀμφιτειχῆ λεών, | δράκοντας ὡς τις τέκνων
ὑπερδέδοικεν λεχαί|ων δυσευνάτορας | πάντρομος πελειάς.
B. Τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ πύργους
πανδαμὶ πανομιλὶ | στείχουσιν. τί γένωμαι;
τοὶ δ' ἐπ' ἀμφιβόλοισιν
ἰάπτουσι πολίταις | χερμαδ' ὀκριόεσσαν.
A. Παντὶ τρόπῳ Διογενεῖς θεοὶ | πόλιν καὶ στρατὸν | Καδμογενῆ ῥύεσθε

α′.

B. Ποῖον δ' ἀμείψεσθε γαίας πέδον | τᾶσδ' ἄρειον, ἐχθροῖς
ἀφέντες τὰν βαθύχθον' αἶαν,
ὕδωρ τε Διρκαῖον εὐ|τραφέστατον πωμάτων
ὅσων ἴησιν Ποσειδὰν ὁ γαιάοχος | Τηθύος τε παῖδες.
A. Πρὸς τάδ' ὦ πολιοῦχοι
θεοὶ τοῖσι μὲν ἔξω | πύργων ἀνδρολέτειραν
νόσον, ῥίφοπλον ἄταν,
ἐμβαλόντες ἄροισθε | κῦδος τοῖσδε πολίταις
B. Καὶ πόλεως ῥύτορες ἔλθετ' εὖ|εδροί τε στάθητ' | ὀξυγόοις λιταῖσιν.

β′.

A. Οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' | ὠγυγίαν Ἅιδα προιά|ψαι, δορὸς ἄγραν,
δουλίαν ψαφαρᾷ σποδῷ
ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν | περθομέναν ἀτίμως
B. τὰς δὲ καχειρωμένας ἄγεσθαι,
ἐὴ νέας τε καὶ παλαιὰς
ἱππηδὸν πλοκάμων, περιρ|ρηγνυμένων φαρέων
A. βοᾷ δ' ἐκκενουμένα πόλις
λαῖδος ὀλλυμένας | μιξοθρόου· βαρείας | τοι τύχας προταρβῶ.

β′.

B. Κλαυτὸν δ' ἀρτιδρόποις | ὠμοδρόπων νομίμων προπάροιθεν διαμεῖψαι
δωμάτων στυγερὰν ὁδόν.
τί; τὸν φθίμενον γὰρ προλέγω | βέλτερα τῶνδε πράσσειν.
A. πολλὰ γὰρ εὖτε πτόλις δαμασθῇ,
ἐὴ δυστυχῆ τε πράσσει.
ἄλλος δ' ἄλλον ἄγει, φονεύ|ει, τὰ δὲ καὶ πυρφορεῖ.
B. καπνῷ χραίνεται πόλισμ' ἅπαν·
μαινόμενος δ' ἐπιπνεῖ | λαοδάμας μιαίνων | εὐσέβειαν Ἄρης.

γ′.

A. Κορκορυγαὶ δ' ἀν' ἄστυ, ποτὶ δ' ὁρκάνα πυργῶτις,
πρὸς ἀνδρὸς δ' ἀνὴρ | στὰς δορὶ καίνεται.
B. βλαχαὶ δ' αἱματόεσσαι | τῶν ἐπιμαστιδίων
ἄρτι βρεφῶν βρέμνηται.
A. ἁρπαγαὶ δὲ διαδρομᾶν ὁμαίμονες·
ξυμβολεῖ φέρων φέροντι, | καὶ κενὸς κενὸν καλεῖ | ξύννομον θέλων
ἔχειν
οὔτε μεῖον οὔτ' ἴσον λελιμμένοι.
τίν ἐκ τῶνδ' εἰκάσαι λόγος πάρα;

γ′.

B. Παντοδαπὸς δὲ καρ|πὸς χαμάδις πεσὼν | ἀλγύνει κυρήσας.
πικρὸν δ' ὁμμ' θαλαμηπόλων
A. πολλὰ δ' ἀκριτόφυρτος | γᾶς δόσις οὐτιδανοῖς
ἐν ῥοθίοις φορεῖται.
B. δμωίδες δὲ κοινοπήμονες νέαι,
τλάμον' εὐνὰν αἰχμάλωτον | ἀνδρὸς εὐτυχοῦντος, ὡς | δυσμενοῦς
ὑπερτέρου,
ἐλπίς ἐστι νύκτερον τέλος μολεῖν,
παγκλαύτων ἀλγέων ἐπίρροθον.

Mit στρ. β′ beginnt die Schilderung der über eine eroberte Stadt verhängten Noth. Der erste Halbchor nennt, ohne auf die immer nach 3 oder 2 Verse folgende Unterbrechung durch den zweiten Halbchor zu achten, die Verwandlung der Stadt in Asche, die unter wildem Geschrei erfolgende Fortführung der Beute, den Mord, den Brand, den Aufruhr in den Strassen, das Hinsinken der Männer, die Räuber auf den Strassen u. s. w. Der zweite Halbchor lässt zwischen diese Klagen immer nur ein einziges vom ersten Halbchor nicht berührtes Thema sich geltend machen, die Noth und das Leid, das den geraubten Weibern und Jungfrauen

droht, und nur am Ende von ἀντ. β′ stimmt er in das Thema des ersten Halbchores ein, um dann weiter in στρ. und ἀντ. γ′ von neuem die Klagen über die Noth, die den Müttern mit den Kindern an der Brust, den treuen Dienerinnen des Hauses, den Sclavinnen, die der Sieger auf sein Lager zieht, droht, wieder zu erneuern, Klagen, an denen der erste Halbchor, der nur vom Getöse auf den Strassen, von Vertilgung des Segens der Erde redet, keinen Antheil nimmt.

Sondern in dieser Weise schon die beiden verschiedenen Themata der Klageergüsse dem Inhalte nach die beiden Halbchöre von einander, so wird diese Sonderung durch den Zusammenhang des Sinnes, welcher im einzelnen zwischen στρ. und ἀντ. β′ besteht, durchaus nothwendig. Im dritten Verse von ἀντ. β′ rufen die Sänger aus, wozu sie noch weiter das Elend der entführten Beute ausmalen sollen.

τί; τὸν φθίμενον γὰρ προλέγω βέλτερα τῶνδε πράσσειν.

Darauf folgt ein mit γάρ eingeleiteter Satz, denn wehe viel Schrecklicheres erduldet eine Stadt, wenn sie eingenommen wird,

πολλὰ γὰρ εὖτε πτόλις δαμασθῇ,
ἐὴ δυστυχῆ τε πράσσει.

Soll dies γάρ den Grund für das angeben, was bereits ebenfalls durch γάρ eingeleitet im vorausgehenden Verse unmittelbar vorhergeht? Unmöglich, wer möchte so construiren, aber drei Verse vorher finden wir eine Aussage der Sänger, die durch dies πολλὰ γάρ begründet wird. Dies ist der Schluss der στρ. β′,

βαρείας τοι τύχας προταρβῶ.

Wollen wir, wie wir dies doch nicht anders können, auch nun das Grammatische des Ausdrucks bekunden, so müssen wir den Schlussvers von στρ. β′ mit dem vierten und fünften Verse von ἀντ. β′ in unmittelbaren Zusammenhang bringen. Der Zusammenhang freilich wird unterbrochen durch die drei ersten Verse der ἀντ. β′, und da bleibt nur zweierlei über, entweder müsste man eine Umstellung versuchen, um das grammatisch Zusammengehörige mit einander zu verbinden, oder, da dies ja in unserem Strophenpaare eine absolute Unmöglichkeit ist, den Schluss machen, dass die hier vorliegende Unterbrechung des Gesanges gerade so zu erklären ist, wie ganz ähnliche Erscheinungen im Threnos der Perser und der Septem, dass ein Wech-

sel der Halbchöre stattfindet. Die Annahme eines solchen Wechsels ist auch die einzige Rechtfertigung für die asynthetische Verbindung der zwei Schlussverse von ἀντ. β′ mit den vorausgehenden. Es werden dieselben von anderen Personen als die vorausgehenden drei anderen Verse gesprochen.

Für ἀντ. β′ ergiebt sich also, dass hier ein zweimaliger Wechsel der Singenden stattfinden muss, der erste tritt im vierten, der andere im siebenten Verse ein. Nothwendig muss derselbe auch in der στρ. β′ stattfinden, und wir haben um so mehr Recht, ihn hier zu statuiren, als wenigstens an der Stelle der στρ. β′ eine volle Interpunction unter Abbruch des Gedankens stattfindet, wo in der ἀντ. β′ der amöbäische Wechsel durch den grammatischen Zusammenhang geboten ist.

Findet nun in dem mittleren Strophenpaare, wo die metrische Composition eine einheitliche logaödische ist, eine trichotomische Gliederung nach den redenden Personen statt, so ist dieselbe Gliederung des Personenwechsels auch für die umgebenden Strophenpaare α′ und γ′ um so mehr vorauszusetzen, als sich in jeder von ihnen je drei Theile nicht nur durch volle Interpunction und Sinnesenden, sondern auch durch die Wahl von drei ganz verschiedenen Metren aufs schärfste von einander sondern.

Wir haben hier in diesem Chorliede denselben Fall wie oben im Threnos der Choephoren und in den dort herbeigezogenen Sophokleischen κομμοί, dass die metrisch respondirenden Partieen der στρ. und ἀντ. von zwei verschiedenen Halbchören gesungen worden: an jeder Strophe betheiligt sich ἡμιχόριον A zweimal (am Anfang und Ende), ἡμιχόριον B nur einmal in der Mitte, und umgekehrt in jeder ἀντ. ἡμιχόριον B zweimal (am Anfang und Ende), ἡμιχόριον A nur einmal in der Mitte. Wir dürfen um desswillen nicht annehmen, dass der die Strophe beschliessende erste Halbchor auch wieder die ἀντ. beginnt, weil wir in dem zwischen στρ. und ἀντ. β′ bestehenden Zusammenhang, von dem wir oben gesprochen, ein durchaus sicheres Indicium haben, dass der Anfang von ἀντ. β′ von anderen Personen gesungen ist als der Schluss der vorhergehenden στρ. β′. Analog muss es natürlich auch mit ἀντ. α′ und ἀντ. γ′ gehalten sein.

Septem I. Chorikon 78—181.

Ueber die Eintheilung dieses Canticums in antistrophisch respondirende und nicht respondirende συστήματα, welche in der hier sehr zerrütteten Textesüberlieferung keineswegs klar vorliegt, muss ich wiederholen, was ich früher darüber veröffentlicht habe (Natalicia secularia F. A. Wolfii, Vratislav. 1859).

Quanquam grammatici veteres canticorum quae in fabulis graecis leguntur in strophas et antistrophos distributionem peculiaribus quibusdam signis, paragraphis et diplis, significare distincte et diligenter consueverant commentariisque prolixis illustraverant, tamen quoniam in scholiis perpauca tantum ac prope dixerim exilia manserunt vestigia, omnis illa doctrina adeo obscurata atque extincta est ut quum ineunte hoc saeculo artis criticae in fabulis graecis conditio ad severiores leges revocari coepta esset, quasi ex oblivione diuturna tota res esset resuscitanda. In quo genere etsi haud pauci iique summi philologi magna cum laude elaborarunt, tamen nondum eo res perducta credi potest, ut profligata plane atque excussa videatur. Neque vero ullum est canticum de quo aut crebrius aut diligentius concertatum sit, quam quod in exordio fabulae quae est de septem ducibus contra Thebas extat dochmiaco numero scriptum. Quare quum in hac academia iuvenes philologos qui literarum graecarum amore flagrarent neque poetarum graecorum usu et consuetudine carerent, locis Aeschyleis emendandis exerceremus, ipsum illud canticum proposuimu pertractandum, non existimantes posse magnas illas quibus summi philologi vexati essent ab adulescentibus superari difficultates, sed hoc videntes ut quae et quanta a critico flagitarentur, eorum exhiberemus exemplum aliquod maxime insigne et luculentum. Ex qua re nos quidem summam delectationem percepisse confitemur, eos autem qui aderant iuvenes suavissimi, quemadmodum strenui et alacres ad id quod in medium erat prolatum incubuerunt, sic etiam utilitatem haud mediocrem studiorumque incitamentum habuisse vehementer cupimus. Atque quum invenisse nos putaremus, ex quibus probabilior cantici illius efficeretur redintegratio, premere ea quae invenissemus silentio noluimus, sed rogati a magnifico academiae nostrae rectore F. Haasio V. I. ut in F. A. Wolfii honorem nonnihil ederemus, literis mandare constituimus. Etenim F. A. Wolfius licet Aeschyleam artem non tanti aestimaverit quanti aestimandam eam esse nostra aetas cognovit, tamen

quodammodo Aeschylearum etiam fabularum emendationi viam praemunivisse putandus est. Qua enim ratione Homerica carmina scholiis veteribus recte adhibitis ad integritatem revocare coepit easque quae scholiis illis continerentur lectiones codicibus antiquissimis multo antiquiores esse demonstravit, eandem etiam in Aeschyleis fabulis tenendam esse peritus quisque huius rei arbiter facile intelliget. Sed ordiamur.

Primus carmen nostrum in strophas et antistrophos dispertire I. F. A. Seidler*) conatus est qui licet in gravissimis rebus lapsus sit tamen hoc effecit ut extremam partem praeclare restituisse sit censendus. Ex cuius sententia ultima stropha incipit a verbis ἰὼ παναλκεῖς θεοί, ultima antistrophus a verbis ἰὼ φίλοι δαίμονες, id quod omnium consensu comprobatum nunc in exemplis legitur omnibus, Pariter paenultimam strophaṃ initium capere a versu ἐὲ ἐὲ ὄτοβον, antistrophum a verbis ἐὲ ἐὲ ἀκροβόλων excepto uno G. Dindorfio omnes Seidlero assensi iudicarunt. Quamobrem nihil est cur in hac re multi simus. De reliqua vero parte quae praegreditur adhuc valde ambigitur. Atque Seidler quidem antepaenultimam stropham incipientem facit ab his ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ, antistrophum σύ τ' Ἄρης φεῦ φεῦ, inserta mesodo quae ordiatur a versu σύ τ' ὦ Διογενές. Ei primus est C. Lachmannus**) obluctatus: versus enim quos Seidler mesodum constituere arbitratus esset, antepaenultimae esse strophae extremos, quibus qui in antistropho respondissent esse interceptos. Alter eiusdem rei arbiter extitit F. Ritschelius***) qui versibus illis quos in mesodum consociasset Seidler pares esse quattuor eos qui essent ante stropham a Seidlero constitutam θεοὶ παλιόχοι χθονὸς κ. τ. λ., itaque σύ τ' ὦ Διογενὲς κ. τ. λ. neque esse mesodum neque strophae finem, sed antistrophi exordium intellexit. Lachmannianam qui sectaretur sententiam nemo inventus est, Ritschelianam C. Prienius: in Seidleri autem partibus perstiterunt G. Hermannus, I. A. Hartungius et qui nuperrime de ea re est commentatus R. Enger. Quorum virorum haec imprimis est discrepantia quod negant mesodum alteri, alteri tenent. Quam qui tenent ii ad reliquorum canticorum mesodos videntur posse provocare. Sunt sane in reliquis canticis Aeschyleis mesodicae strophae quae careant antistrophis, sed non sunt huiusmodi

*) I. F. A. Seidler de vers. doch. p. 181.
**) C. Lachmannus de choric. systemat. p. 81.
***) R. Enger de Aeschyliis antistrophicorum responsionibus p. 81.

qualem illi finxerunt. Enimvero ubicunque mesodum admissam cernimus, semper reliquae sic dispositae sunt strophae, ut mesodum quae ipsum medium teneat carmen, ex severa quadam lege cingant.

Contra nostri carminis mesodus si qua esset aut esse posset, una tantum stropha et antistropho circumdata videretur, reliqua vero sine compagibus libere atque fuse ferrentur ad nullam mesodicae compositionis normam redacta. Iam vero in tantis quae obiiciuntur difficultatibus lex est religiosa atque inviolabilis ut ne quam formam aut formae speciem veteribus poetis obtrudamus insolitam et inauditam, quae aliorum locorum similitudinibus exemplisque comprobari nequeat. Proinde mesodum mittamus siquidem libri manuscripti memoria demonstrari potest totam illam cantici partem in strophas et antistrophos redigi posse. In qua re tria potissimum tenenda sunt a quibus disputatio nostra poficisci debet. Primum eam esse dochmiorum in fabulis Aeschyleis legem ut huius numeri formae in antistrophis recurrant eaedem, syllaba syllabae respondente. Neque tamen eam legem esse talem qualis ubique observetur, immo vero in quovis dochmiaco carmine locos esse nonnullos in quibus ab ea sit discessum. Cuius rei proferamus exempla nonnulla. Carmini de quo nunc agitur maxime cognatum est Eumenidum illud carmen dochmiacum v. 143 quippe quod et ipsum primum sit chori canticum idque in scena, non in orchestra cantatum. In quo carmine quamquam pauci tantum dochmiaci pedes reliquis inserti sunt, tamen hae formae libere sibi conveniunt v. 143 ἰοὺ ἰοὺ πόναξ et 149 ἰὼ παῖ Διός, v. 157 μεσολαβεῖ κέντρῳ et 166 φονολιβῆ θρόνον', de quorum altero versu ambigi sane potest, altero non potest. Similiter in Agamemnonis dochmiaco commatio, in quo triginta tantum veri sunt dochmii, haec: v. 1117 ἀκόρετος γένει et 1128 ἐν ἐνύδρῳ τεύχει, v. 1121 ἔδραμε κροκοβαφὴς et 1132 τίς ἀγαθὰ φάτις, v. 1164 δήγματι φοινίῳ et 1175 ... βαρὴς ἐμπίτνων, v. 1164 μινυρὰ θρεομένας et 1176 γοερὰ θανατοφόρα. Neque ulla fere est in secundo fabulae nostrae episodio strophica syzygia quae hac libertate prorsus careat: v. 418 δικαίας πόλεως et 453 βέλος ἐπισχέθοι, v. 564 τριχὸς δ' ὄρθιος et 627 ἡμετέρας τελεῖθ', v. 686 τί μέμονας τέκνον et 692 ὠμοδακὴς ς' ἄγαν. Reliquarum fabularum versus dochmiacos in quibus eandem legem observabis praetermittamus. Fuerunt sane qui liberam hanc responsionem mutando tollendam opinarentur, verum normam quam ipsi

cogitatione sibi finxerunt Aeschylo obtruderunt, non observantes qualis in singulorum versuum convenientia Aeschyli sit usus; unde factum est ut in alio cantico libere respondentes versus mutarent, non mutarent in alio, arbitrio potius quam certa lege ac ratione usi. At vero tantus est locorum numerus ut amoveri nisi vi illata nequeant. Itaque si qua est nostri carminis strophica compositio hoc est ex reliquorum carminum similitudine praecipiendum, ut dochmiorum responsio ne plane sit perfecta neve ubique ad syllabarum numerum redacta (qui enim fieri potest ut hoc unum carmen a reliquis omnibus differat?), sed alterum quoque meminerimus, non posse dochmiorum qui liberius congruant, magnum esse numerum, nam si quis accurate ratiocinari omnibusque collatis exemplis quae quidem e carminibus minus depravatis repeti possunt, calculos subducere voluerit, is inveniet inter septenos vel senos dochmios non plus quam semel liberiorem conformationem ab Aeschylo admissam. Atque haec quidem prima lex esto, cui si repugnaverint carminis nostri pedes dochmiaci, strophici habendi non sunt.

Altera haec est. Inter strophas et antistrophos Aeschyleas quum in aliis metris, tum in dochmiis praeter numerorum congruentiam mirus quidam est verborum vel sententiarum concentus, qui non solum in interiectionibus vociferationibusque et in appellationibus quae fiunt per vocativum et imperativum, sed etiam in verbis quibus versus aut incipit aut finitur, et in interpunctionis grammaticae aequabilitate cernitur.

Tertiam legem nemo est qui ignoret, pauci sunt qui sequi sapienter didicerint. Constat vetera scholia ex optimis fontibus deducta esse eaque multo melioribus quam quibus nunc utamur niti exemplaribus. Itaque nunquam non fuerunt qui quantum ad fabulas Aeschyleas emendandas prodessent probe intelligerent, sed plurimi tamen sic adhibere ea solent ut medicos qui non vocentur nisi in magno quodam valetudinis incommodo, ubi aliud auxilium negatum sit. At vero ratione atque disciplina scholiorum usus moderandus est, non enim hic illic sunt in partes vocanda, verum pro altera quae nobis tradita sit recensione habeatur necesse est lectionum varietas quae in scholiis et lexicis memoriae est prodita. Ergo mittamus decantatam illam cantilenam, Aeschylearum fabularum unam tantum nobis servatam esse veterem recensionem, quae Mediceo libro contineatur, immo vero duas esse dicamus recensiones, alteram quae plena extet codicis Medicei, alteram praestantiorem multoque vetustiorem ex qua nihil nobis

supersit nisi ea quae sint a scholiis et Hesychio aliisque lexicorum scriptoribus excerpta. Hanc vero mutilam recensionem eodem modo usurpemus quo praestantissimi alicuius codicis fragmenta h. e. eadem diligentia qua codicis Medicei sic scholiorum et lexicorum enotemus lectiones, quae perraro tantum ex lemmatis, sed plerumque ex explicationibus ipsis sunt eruendae.

His praemissis quibus nostram cantici emendandi rationem explanavimus, primae syzygiae quae altera carminis parte continetur stropham et antistrophum ita ex adverso ponamus ut qualis sit codicis Medicei memoria legentibus appareat.

στρ. α'.

τ
θεοὶ πολιάοχοι χθονός ἴθ' ἴτε πάντες
ἴδετε παρθένων ἱκέσιον λόχον δουλο-
σύνας ὕπερ
κῦμα γὰρ περὶ πτόλιν δοχμολόφων
ἀνδρῶν
καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον.
Ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ παντελὲς πάν-
τως
ἄρηξον δαΐων ἅλωσιν.
γὰρ.
Ἀργεῖοι δὲ πόλισμα Κάδμου
κυκλοῦνται· φόβος δ' Ἀρηίων ὅπλων
διαδέτοι γενύων ἱππηίων
κινύρονται φόνον χαλινοί.
Ἑπτὰ δ' ἀγήνορες πρέποντες στρατοῦ
δορυσσόοις σάγαις, πύλαις ἑβδόμαις
προσίστανται πάλωι λαχόντες.

ἀντ. α'.

Σύ τ' ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος,
ῥυσίπτολις γενοῦ Παλλάς, ὅ θ' ἵπ-
πιος ποντομέδων ἄναξ
ἰχθυβόλωι μαχανᾶι Ποσειδᾶν
βου
ἐπίλυσιν φόνων ἐπίλυσιν δίδου.
Σύ τ' Ἄρης φεῦ φεῦ ἐπώνυμον Κάδ-
μου πόλιν
φύλαξον κήδεσαί τ' ἐναργῶς.
Καὶ Κύπρις ἅ τε γένους προμάτωρ
ἄλευσον· σέθεν ἐξ αἵματος
γεγόναμεν· λιταῖς σε θεοκλύτοις
ἀπύουσαι πελαζόμεσθα.
Καὶ σὺ Λύκει' ἄναξ Λύκειος γενοῦ
στρατῶι δαΐωι στόνων ἀυτᾶς.
σύ τ' ὦ Λατογένεια κοῦρα τόξον εὖ
τυκάζου
Ἄρτεμι φίλα.

Primae antistrophi versum primum σύ τ' ὦ Διογενές fuit qui damnaret ob dochmii formam hanc ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –. Quam quidem formam nos quoque in artis metricae libro esse perraram docuimus, quatuor dochmiorum genera constituentes quorum quartum idque a poetis rarissime adhibitum eos contineat dochmios qui secundam aut tertiam thesin aut secundam una cum tertia solutam habeant, primam non solutam. Eiusmodi formae ita sunt rarae ut obtrudere eas poetis non liceat emendando, verum ubi in codicibus traduntur nec sententiarum cohaerentia quidquam depravati deprehenditur, temere aget qui prorsus eas tollendas

existimet. Id si in quem alium, in hunc certe locum cadit. Nam quod R. Enger traiiciendum censuit Διογενὲς σύ τ' ὦ id de industria quaesitae concinnitati aperte reluctatur quae in deorum invocatione per quatuor versus cernitur:

σύ τ' ὦ Διογενές
σύ τ' Ἄρης
καὶ σὺ Λύκει' ἄναξ
σύ τ' ὦ Λατογένεια.

Proinde cave pronomen σύ dei nomini postponas neve ullo modo librorum scripturam mutes.

At de strophae versu primo quid statuendum erit quem nulla ratione antistrophico convenire nemo negabit? Est qui synecphonesin in auxilium vocet, qua duo dochmii efficiantur

θεοὶ πολιάοχοι | χθονὸς ἵτ' ἵτε πάντες
_ ⏑⏑ _ ⏑ _ | ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ _ _

sed semper existent dochmii et solutionis et syllabae ancipitis usu ab antistrophicis diversissimi. Quare primum eos sequimur qui πολιάοχοι in πολιόχοι mutandum censent, deinde autem videamus ipsi quid pro χθονὸς ἴθ' ἵτε πάντες scribendum sit. De qua re coram sodalibus agentes illud potissimum animadvertendum duximus quod in libro Mediceo ἴθ' per aspiratam litteram quamvis spiritus lenis sequatur scriptum legitur, ex eaque re collegimus evanuisse post ἴθ' vocabulum a spiritu aspero exordiens, contra ἵτε πάντες in extremo versu nil aliud esse nisi interpretis explicationem, atque laetati sumus quum unus de sodalibus B. Steusloffius Gustroviensis vocem ἀθρόοι oblitteratam intelligeret, quae quin Aeschylo sit reddenda non dubitamus, plenum versum sic scribentes

θεοὶ πολιόχοι χθονὸς ἴθ' ἀθρόοι,

cui interpres verborum ἴθ' ἀθρόοι explicandorum causa adscripsit ἵτε πάντες, ut est apud Hesychium ἀθρόοι ὁμοῦ πάντες. Quibus comprobatis syllabis syllabae Strophae et antistrophi conveniunt, hiulcus autem verborum concursus ἴθ' ἀθρόοι ἴδετε παρθένων quoniam duae exclamationes subsequuntur excusatione non indiget.

Strophae versu 3 Ritschelius iure suo γάρ particulam exulare iussit ita ut duo dochmii eo contineantur

κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν.

Quae vero in antistropho leguntur, ea ut strophae congruant, idem vir eruditissimus sic conformavit

ἰχθυβόλῳ Ποσειδάων μαχανᾷ.

Ei nos coniecturae assentiremur nisi lex illa quam Aeschylus in dochmiorum responsione tenet violaretur, neque enim fieri potest ut inter quinque subsequentes dochmios ter admittatur responsio libera

ἱκέσιον λόχον
δουλοσύνας ὕπερ
κῦμα περὶ πτόλιν
δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν
καχλάζει πνοαῖς

Παλλὰς ὅ θ' ἵππιος
ποντομέδων ἄναξ
ἰχθυβόλῳ Ποσει-
δάων μαχάνᾳ
ἐπίλυσιν φόνων

Sed antequam in tertium versum inquiramus, dicamus de quarto. Facile strophica Ἄρεος ὀρόμενον verba antistrophicis ἐπίλυσιν δίδου convenient si scripseris ὄρμενον quod Engerus proposuit; verum non minus accurate versus initium καχλάζει πνοαῖς antistrophico respondeat necesse est. In quo versu quum bis ἐπίλυσιν legatur, alterum hoc vocabulum quamvis vi poetica non careat atque in vetustis codicibus lectum videatur, tamen metri restituendi causa tollendum atque nomen Ποσειδάν ab antecedentis versus fine in huius versus initium trahendum censemus

στρ. καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὄρμενον
ἀντ. Ποσειδὰν φόνων ἐπίλυσιν δίδου.

Hoc facto antistrophi versus 3 ex solis his constat verbis ἰχθυβόλῳ μαχάνᾳ, quae si ex singulari numero transeunt in pluralem ἰχθυβόλοισι μαχαναῖς cum verbis strophicis concinunt admissa arseos solutione, nisi quod antistrophi tres longae syllabae desiderantur quae respondeant syllabis φᾶν ἀνδρῶν. Ideoque verbum quod molossi formam habuerit interceptum esse credimus, quod quale fuerit difficile est ad divinandum si idem illud quod Aeschylus posuerit reperire te posse affirmare velis, sed forsitan scholion quod extat ad hunc locum καὶ σὺ ὦ Πόσειδον δς ἀνάσσεις ἐπὶ θήρᾳ ἰχθύων eo nos ducat ut θηρεύων excidisse putemus. Sed hoc incertum est.

Qui sequitur versus strophicus pariter atque superior mutilus est, sic in libro Mediceo scriptus

ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ παντελὲς πάντως
ἄρηξον δαΐων ἅλωσιν

cui in antistropho respondet

cύ τ' Ἄρηc φεῦ φεῦ ἐπώνυμον Κάδμου πόλιν
φύλαξον κήδεcαί τ' ἐναργῶc.

In his manifestum est imperativis ἄρηξον et φύλαξον primum versus locum attribuendum esse ut elegans verborum concinnitas qua totum carmen est conspicuum ne disturbetur neu tollatur. Quare qui impevativis illis voces πάντωc et πόλιν praeponunt scribendo

πάντωc ἄρηξον δαΐων ἄλωcιν
πόλιν φύλαξον κήδεcαί τ' ἐναργῶc

ii mirum quantum ab Aeschylea arte discedunt negligentes eam legem quam nisi religiose tenebimus spes non est fore ut versus ad integritatem revocemus, eoque se compelli passi sunt ut metrum elegantissimum

⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –

quod in stropha nostra ter adhibitum est

ἄρηξον δαΐων ἄλωcιν
κινύρονται φόνον χαλινοί
προcίcτανται πάλῳ λαχόντεc

depravaverint in turpissimum trimetrum catalecticum, qui duabus longis arsibus a more Aeschyleo alienissimis deformatus sit

⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –.

Hoc stabilito revertamur ad antistrophi versum 5 qui ex dochmio cύ τ' Ἄρηc φεῦ φεῦ et dimetro iambico ἐπώνυμον Κάδμου πόλιν compositus est. Nam qui duos dochmios restituere conati sunt traiiciendo Κάδμου ἐπώνυμον, frustra laborarunt in hoc versu, quum ex artis metricae legibus satis cognitum sit dochmium cum dimetro iambico optime coniungi. Igitur verba ἐπώνυμον Κάδμου πόλιν utpote integerrima teneamus et antistrophica παντέλὲc πάντωc in dimetrum iambicum redigamus. Quae quin mutila sint nemo fere dubitavit nec multos nobis repugnaturos credimus, quum in fine versus κράτοc addiderimus, mutato adverbio πάντωc in genitivum πάντων iterataque in primo dimetri pede interiectione ὦ, unde hic versus nascitur

ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ, ὦ παντελὲc πάντων κράτοc.

Similiter Aeschylus Choephororum versu 525

ὄλβιε Ζεῦ, τελέων τελειότατον κράτοc

et in ipso nostro carmine

σύ τ' ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος.

Reliqua autem incommoda quae sunt in his

ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ
σύ τ' Ἄρης φεῦ φεῦ

quomodo expedire homines docti studuerint nolumus nunc referre. Nos quidem si anacruseos discrepantia tolerari non potest, putamus ἀλλ' ὦ Ζεῦ mutandum esse in σὺ δ' ὦ Ζεῦ, quo maior invocationum concinnitas oriatur: σὺ δ' ὦ Ζεῦ, σύ τ' ὦ Διογενές, σύ τ' Ἄρης, καὶ σὺ Λύκει' ἄναξ, σύ τ' ὦ Λατογένεια. Maior est difficultas vocum φεῦ φεῦ.

Videtur autem ea vociferatio sententiarum nexui non satis apta, nam quum mulieres Martem urbis veterem custodem deumque patrium invocent, non est causa cur male ominatis verbis quibus precantes abstinere debent utantur, magnamque offensionem habet omnes reliquos ad quos preces funduntur deos honorificis nominibus ornari, Martem non ornari. Et quum φεῦ φεῦ metro repugnare manifestum sit, eo deducimur ut interiectionem hanc non esse genuinam sed ex epitheto aliquo Martis ortam credamus, id vero vocabulum et sono et litteris φεῦ φεῦ interiectioni fuisse simile. Quam ob rem coniecimus scriptum fuisse

σύ τ' Ἄρης ἄφυκτ' vel ἄφευκτ'

(nam altera quoque vocis forma ab usu non abhorret) quae appellatio et Marti convenit qui eodem iure quo βέλη vel τόξα dicatur ἄφυκτος, et a litterarum similitudine haud exilem habet commendationem.

Iam priusquam ad reliquos versus transeamus, ad interpunctionis concinnitatem quae in stropha et antistropho regnet, legentium animos advertamus, in qua concinnitate emendandi normam positam esse arbitramur. Etenim et in stropha et in antistropho primum enuntiatum versu quarto finitur, secundum versu sexto, tertium versu decimo, huic autem tertio enuntiato insertum est medium colon quod orationis cursum interpellat, in stropha φόβος δ' Ἀρηίων ὅπλων, in antistropho σέθεν γὰρ ἐξ αἵματος γεγόναμεν. Id colon quum ordiatur in stropha pariter atque in antistropho post primum bacchium v. 8 κυκλοῦνται et ἄλευσον, exspectare debes eundem etiam fuisse in ambabus strophis exitum. At non est idem, eamque ob causam corrupti aliquid hic

latere existimamus. Huc accedit quod strophae medium colon φόβος δ' Ἀρηίων ὅπλων verbo caret. Dixerit fortasse aliquis, omissam esse ἐστί copulam, verum hac leviuscula ratione offensio non tollitur. Ipse enim scholiasta qui haec adscripsit Λείπει ἡ ὑπό· ὁ ὑπὸ Ἀρηίων ὅπλων φόβος ταράσσει quamquam deesse aliquid dicit, tamen non dicit verbum deesse sed praepositionem qua genitivus ὅπλων Ἀρηίων illustretur, verbum enim habet ταράσσει quod nobis deest. Ergo statuendum est, quod etiam e sodalibus I. Oberdick Guestphalus investigator scholiorum Aeschyleorum diligentissimus perspexit, scholiastam hoc loco integriorem habuisse librum. Neque tamen ταράσσει in scholiastae exemplari scriptum fuisse quisquam crediderit, immo vero ταράσσειν esse explicationem alius verbi quod ab Aeschylo scriptum erat luce est clarius. Age quaeramus verbum illud quod certissime restitui posse confidimus. Illud quidem dubium non est quin in sequentibus διάδετοι lateat. Apud Hesychium quem τραγικάς Didymi λέξεις exscripsisse atque nostri quoque carminis aliquot verba velut δοχμολόφων, καχλάζει, μινύρονται, τυχάζεσθαι explicuisse constat, ipsum servatum illud est vocabulum quod quaerimus: sic enim scribit λιάζειν ῥίπτειν ταράσσειν. Id verbum quoniam medio potissimum genere usurpari solebat, librarios fugit, qui ΛΙΑΖΕΙ-ΔΕΤΟΙ syllaba ΖΕΙ omissa in ΛΙΑΔΕΤΟΙ corruperunt. Hac coniectura comprobata et scholiastae explicationi et Aeschyleae concinnitatis legi, ex qua aequabilem hoc quoque loco interpunctionem requirendam esse diximus, satisfactum est:

στρ. κυκλοῦνται· φόβος δ' Ἀρῆων ὅπλων | λιάζει· δετοὶ . . .
ἀντ. ἄλευσον· σέθεν (γὰρ) ἐξ αἵματος | γεγόναμεν· λιταῖς . . .

Post vocem γεγόναμεν antistrophicus versus habet λιταῖς σε quod quoniam metrico vitio laborat cum Seidlero mutandum est in λιταῖσι· γεγόναμεν λιταῖσι σε θεοκλύτοις. Difficilius autem strophica γενύων ἱππείων in dochmii formam rediguntur, quae quum metro repugnent corrupta evincuntur. Quapropter primum non adiectivum ἵππειος sed ἵππιος reponendum est ut supra scriptum est ἵππιος ποντομέδων ἄναξ, deinde quum verbum δέω possit etiam cum dativo copulari, pro genitivo dativus est scribendus

λιάζει· δετοὶ γένυσιν ἱππίαις
κινύρονται φόνον χαλινοί,

quem haud scio an scholiasta quoque legerit: προφωνοῦσιν οἱ ἐν ταῖς γένυσι τῶν ἵππων χαλινοί.

Versu antistrophico 10 ἀπύουσαι recte a Seidlero correctum est in ἀυτοῦσαι, sed nolim Hermannum sequi qui re inversa v. 12 ἀυτᾶς ut dochmium efficeret in ἀπύᾳ mutavit. Sane versus est dochmiacus, verum Aeschylus non solum acatalectos, sed etiam hypercatalectos frequentavit praesertim ubi systema dochmiacum ut hoc loco clauditur.

Igitur στόνων in στεναγμῶν, ἀυτᾶς in ἀυταῖς mutamus hoc modo

στρατῷ δαΐῳ στεναγμῶν ἀυταῖς,

cui versus antistrophicus si δορυσσοῖς in tres syllabas contraxeris ut in Philoct. v. 1313 atque dativo qui versum terminat ι suum reddideris prorsus congruet. At vero de septem portis quae diu multumque agitata quaestio est, scribendumne sit πύλαις ἑβδόμαισι an πύλαις ἕπτ' ἐμαῖς an aliter, de ea nunc nihil dicamus.

Superest ultima syzygiae pars. Et antistrophici quidem versus ut in Mediceo libro leguntur, prorsus sunt vitiosi; verba enim Ἄρτεμι φίλα a librario ex stropha β' ubi aptissima sunt, huc translata, exterminari oportet, quae autem antecedunt metrum habent valde deformatum, quam ob rem pro forma Λατογένεια ut rhythmo aptetur aut Λατωΐς aut Λατωία aut Λατοῦς corrigendum, deinde κόρα pro κοῦρα restituendum; maximam vero difficultatem verba movent τόξον εὖ τυκάζου quae quomodo explicanda sint valde est dubium: quamquam enim Hesychius memoriae prodidit τυχάζεσθαι στοχάζεσθαι tamen nescimus num verbum hoc τυχάζομαι vel τυκάζομαι cum accusativo τόξον coniungatur. Quodsi coniungi potest, antistrophicus sic fere procedet

σύ τ' ὦ Λατοῦς κόρα τόξον εὖ τυχάζου,

strophicus autem lacunosus habebitur, in quo obiectum quod pertineat ad λαχόντες interceptum sit, atque sic fere suppleri posse videbitur

προσίστανται πάλοισιν λόχον λαχόντες.

Sed incerta haec sunt omnia, verisimile est enim in antistropho dativum τόξοισιν scribendum esse:

σύ τ' ὦ Λατωία
κόρα τόξοισιν εὖ τυχάζου,

quo probato ante verba strophica προσίστανται πάλῳ λαχόντες totus versus excidisse putandus est id quod etiam G. Hermanno placuit quamquam is ultimum, non paenultimum versum interiisse existimat, quodque a sententiarum cohaerentia magnam habet

commendationem. Haec sane nobis quidem maiorem probabilitatis speciem videntur habere quam eorum opinio qui et κόρα et τόξον delendum censent.

Haec de prima syzygia. Iam perveniamus ad alteram quae in libro Mediceo sic est tradita

στρ. β'.

ἔ ἔ ἔ ἔ
ὄτοβον ἁρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω.
Ὦ πότνια ἥρα
ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι.
5 Ἄρτεμι φίλα ἔ ἔ ἔ ἔ
δοριτίνακτος δ' αἰθὴρ ἐπιμαίνεται
τί πόλις ἄμμι πάσχει τί γενήσεται
ποῖ δ' ἔτι τέλος ἐπάγει θεός;

ἀντ. β'.

ἔ ἔ ἔ ἔ
ἀκροβόλων δ' ἐπάλξεων λιθὰς ἔρχεται.
ὦ φίλ' Ἄπολλον
κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων.
5 καὶ διόθεν
πολεμόκραντον ἁγνὸν τέλος ἐν μάχαι-
σί τε μάκαιρ' ἄνασσ' ὄγκα πρὸ πόλεως
ἑπτάπυλον ἕδος ἐπιρρύου.

In his quoque versibus et invocationis et interpunctionis observanda est aequabilitas, quae non solum est non tollenda sed religiosissime tenenda. Expulsa autem particula δ' v. 6 str., atque mutato πρὸ πόλεως in ὑπὲρ πόλεως et μάχαισί τε in μάχᾳ σύ τε non est quidquam mutandum nisi v. 5, ubi in stropha est Ἄρτεμι φίλα ἐὲ ἐέ, in antistropho καὶ Διόθεν. Ei vitio sic plurimi opitulati sunt ut eiecta vociferatione ἐὲ ἐέ iambicam dipodiam Ἄρτεμι φίλα efficerent cui ut responderet antistrophicum καὶ Διόθεν syllabam addentes mutarunt aut in ἐκ δὲ Διόθεν aut in ἅτε Διόθεν. Contra G. Hermannus et C. Lachmannus alterum ἐέ servantes, alterum a librario adiectum rati dochmium tenent

Ἄρτεμι φίλα ἐέ.

Atque hoc quidem assentimur; quod vero in antistropho καί in ἐκ mutarunt consentientes nos non habent. Quemadmodum enim ὦ πότνια Ἥρα et ὦ φίλ' Ἄπολλον concinunt, sic fuisse etiam existimamus in antistropho vocativum strophico vocativo consen-

taneum; praeterea imperativum alicuius verbi desideramus a quo τέλος suspensum sit eadem ratione qua in sequentibus dictum est de Onca dea σύ τε μάκαιρα ἐπιρρύου ἕδος, neque enim ullo modo fieri potest ut τέλος appositio sit ad haec μάκαιρ' ἄνασσ' Ὄγκα, quod qui excogitarunt ii coguntur ut τε particulam ante μάκαιρα deleant. Ergo καί mutamus in vocativum παῖ, Διόθεν autem librarii vitio ortum putamus e verbis

Διὸ(c ἐπιτί)θει,

mediis syllabis omissis atque ultima littera in ν mutata.

Παῖ Διὸc ἐπιτίθει
πολεμόκραντον ἀγνὸν τέλος ἐν μάχᾳ.

Quo facto et dochmium habemus qui strophico Ἄρτεμι φίλα ἑέ accuratissime congruat et verbum ἐπιτίθει ex quo accusativus τέλος colligatus sit, et eam quam quaerebamus vocativorum concinnitatem Ἄρτεμι et παῖ Διός.

Ex iis quae disputavimus consequitur tres esse strophicas syzygias, primam maiorem, secundam et tertiam breviores, in quibus etiamsi obscuritas hic illic fortasse nunquam prorsus discuti queat, tamen legibus illis quas supra scripsimus, satisfecisse nos existimamus. Igitur mesodo eiecta devenimus fere in Ritschelii sententiam, hac tamen re differentes quod quam primam strophem appellamus, ille in duas strophas dirimendam iudicavit α β α β, C. Prienius in tres α β γ α β γ, quae responsio est e genere eo quod κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ nuncupatur. Eius distributionis causa in eo posita videtur quod strophae longiorem ambitum effugere voluerunt. Est sane haec stropha reliquis longior, neque tamen sine ratione id ab Aeschylo factum putamus, quum in hac syzygia summa vis insit et totius carminis quasi cardo vertatur, quippe qua supplicatio ad deos patrios contineatur, precibus ita dispositis ut in stropha post brevem ad omnes θεοὺc πολιόχουc invocationem Iupiter deorum summus imploretur v. 5, cui ut precantes exaudiat instantes miseriae narrantur v. 7, in antistropho autem sex reliqui dii urbani Minerva et Neptunus, Mars et Venus, Apollo et Diana invocentur. In secunda syzygia quae multo est brevior deorum invocationis alia est ratio, deorum enim nomina ὦ πότνια Ἥρα, Ἄρτεμι φίλα, ὦ φίλ' Ἄπολλον velut interiectiones anxiis clamoribus intermiscentur, in tertia denique syzygia omnes dii ut auxilium ferant invocantur.

Iam tribus illis syzygiis de quibus diximus quae praegreditur cantici pars, quasi quendam aditum patefacit ad supplicationem, mulieres enim conspecto hostium exercitu exauditoque armorum strepitu quum summis sollicitudinibus vexentur, deorum simulacra adire constituunt. Hos versus alii in strophas et antistrophos diviserunt, Seidler Ritschelius Prienius Hartungius, alii astrophos esse crediderunt, Hermannus Lachmannus Enger. Iam si quis antistrophos esse restituendas dicat, eum hac lege teneri oportet ut ne quid admittat nisi quod regulis istis quas de dochmiorum responsione supra scripsimus non refragetur: sin autem nullo modo fieri id potest, non solum conatu isto abstinendum, sed fortiter etiam negandum erit, unquam eos versus antistrophis comprehensos fuisse. Solet sane Aeschylus dochmios per antistrophos componere, neque tamen cantica desunt quae antistrophico circuitu careant, cuius rei duo exempla extant, alterum in Choëphor. v. 152 quod canticum Hermannus reluctante et metro et sententia violentissimis coniecturis in stropham et antistrophum redigere temere studuit, alterum de quo nemo quisquam adhuc dubitavit in Eumenid. v. 255. Et nos quidem una cum sodalibus antistrophicam responsionem restituere tentavimus, singulis versibus diligenter inter se comparatis et examinatis, verum multo otio consumto quamquam strophas et antistrophos quae pari dochmiorum numero similes essent componi posse apparuit, tamen et interpunctionis ratio et dochmiorum sibi respondentium diversitas obstabat, quare nobis eam rem non melius processisse confitemur quam ceteris qui aut accuratae responsionis leges neglexerint aut verba Aeschylea non emendarint coniiciendo sed depravaverint. Proinde omittenda omnis ista est antistrophorum quaestio atque haec cantici pars iis adnumeranda quae ut Choephororum illud et Eumenidum carmen dochmiacum ἀλλοιοστρόφως sunt composita.

Priusquam vero nostram exponamus sententiam, carmen exhibebimus ita ut est in Mediceo traditum, ex adverso autem eosdem versus scribemus nostra ratione conformatos.

θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη· μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών· ῥεῖ
πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας·
αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖς' ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος.
ἐλεδέμας πεδιοπλοκτύπος τιχρίμπτεται βοᾶ ποτᾶται· βρέμει δ' ἀμαχέτου
δίκαν ὕδατος δροτύπου·

Iam singulatim dicamus. Initio carminis formam θρέομαι quae est in Mediceo, tenendam esse cum Dindorfio et Prienio existimamus atque quatuor praecedentes syllabas excidisse, quae quales fuerint nolumus quaerere; nam quod per verbum θρέομαι anapaestum praemitti dochmio Enger statuit, id a metricis legibus abhorret. Porro corrupta sunt verba

ἑλέδεμας πεδιοπλοκτύπος τι χρίμπτεται βοᾶ ποτᾶται,

sed non ita corrupta ut ii senserunt qui antistrophicam syzygiam restituere conati sunt. Neque enim si sententiam spectamus quidquam desideratur, quum βοᾶ sit enuntiati subiectum cui duo adiectiva sunt adiuncta ἑλέδεμας et ὁπλόκτυπος, praedicatum autem contineatur duobus verbis quae ἀσυνδέτως sunt copulata. Quorum alterum τι χρίμπτεται cum Dindorfio est mutandum in ποτιχρίμπτεται duce scholiasta qui explicat προσπελάζει, nam quominus cum Seidlero ὠτὶ χρίμπτεται scribamus, quo ducere scholiastae hoc videtur ποιεῖ μου προσπελάζειν τὸν ἦχον τοῖς ὠσίν, obstat praecedentis theseos syllaba brevis. Tum enuntiati subiectum βοᾶ locum suum mutasse metrum demonstrat, quod praeeunte Wellauero hoc modo traiiciendum putamus

ἑλέδεμας βοᾶ πεδιοπλόκτυπος ποτιχρίμπτεται,

librarius enim quum fortuito βοᾶ vocabulum omisisset, ex more pervulgato margini id adscripsit unde factum est ut post ποτιχρίμπτεται legeretur. Denique vocabulum πεδιοπλόκτυπος quoniam ex tribus est vocibus compositum, qua componendi ratione Aeschylus abstinuerit, iure ab omnibus depravatum habetur, neque tamen ea quae sunt a viris doctis novata videntur comprobari posse, ideo nos quidem transposito subiecto πεδίου ὁπλότυπος emendamus, primum pro πεδιο genitivum revocantes πεδίου qui in vetustissimis codicibus sic erat scriptus ΠΕΔΙΟΟΠΛΟ, deinde formam ὁπλότυπος praeferentes, ut in eodem systemate est ὁροτύπου. Nec minor est offensio versus 5 cuius dochmii sunt turpissimi: deleas articulum, verba ὄρνυται λαός traiicias et λεώς ut supra pro λαός scribas, nil desiderabis integritatis, sunt enim

A. ⏑⏑⏑⏑ θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη· | μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών | ῥεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας·
αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖς' | ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος.
B. Ἑλέδεμας βοᾶ πεδίου ὁπλότυπος | ποτιχρίμπτεται ποτᾶται· βρεμεῖδ' | ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὁροτύπου·

ἰὼ ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τ' ὀρόμενον κακὸν ἀλεύσετε.
βοᾶ ὑπὲρ τειχέων ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὐτρεπὴς ἐπὶ πτόλιν διώκων.
τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει θεῶν ἢ θεᾶν;
πότερα δῆτ' ἐγὼ ποτιπέσω βρέτη δαιμόνων;
ἰὼ μάκαρες εὔεδροι ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι. τί μέλλομεν ἀγάστονοι;
ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;
πέπλων καὶ στεφέων πότ' εἰ μὴ νῦν ἀμφὶ λιτὰν ἕξομεν;
κτύπον δέδορκα, πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός.
τί ῥέξεις; προδώσεις παλαίχθων Ἄρης τὰν τεάν;
ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν
ἂν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

tres dochmii acatalecti quibus quum ἐπὶ πόλιν διώκων pro ἐ. πτόλιν δ. scripseris, unus hypercatalectus in fine systematis Aeschylo valde frequentatus accedet. Versus autem 4 recte Enger dochmii ὀρόμενον rarissimam formam scribendo ὄρμενον exterminavit. Restat versus 7 quem integros dochmios habuisse non verisimile solum est sed argumento etiam confirmari potest. Nam quum scholiasta dicat πότερον πρόσφυγες τῶν πατρῴων ξοάνων γενώμεθα ἢ ἄλλο τι πράξομεν; consequitur legisse eum in codice quo utebatur πάτρια ποτιπέσω βρέτη δαιμόνων, quod ex scholio Aeschylo esse reddendum e sodalibus nostris D. Volckmannus Bremensis perspexit. Qua in re Engerum miror haesitasse.

His dictis breviter exponamus quid de horum versuum et systematum distributione statuendum existimemus. Solet enim hoc genus canticorum ab hominibus doctis inter singulos choreutas dividi, sed totam eam rem valde titubare in secundo artis metricae volumine demonstrabimus. Longum est de hac re in tantis huius chartae angustiis disserere quum fieri id non possit nisi collatis omnibus quae extant exemplis, ex quibus solis quid moris fuerit declarari potest. Enimvero sive XII sive XV choreutis Aeschylum usum credis, nusquam fere erit quidquam quod distributioni tuae repugnare videatur, attamen quacunque ratione partitionem institueris nullo modo te verum vidisse affirmare poteris. Illud unum certum est, quod nos quoque tenemus, non omnia illa systemata ab eodem choreuta vel ab iisdem choreutis, sed alia ab aliis cantata esse. Sin vero distributionem aliquam certam aut verisimilem praedicare vis, ea ex ipsius carminis compositione quasi sponte nascatur necesse est. Quater enim in nostro cantico bina enuntiata ita sunt sibi opposita, ut ea oppositio ex verbis

βοᾷ ὑπὲρ τειχέων λεύκασπις λεὼς | ὄρνυται εὐτρεπὴς ἐπὶ πόλιν διώκων.
A. Ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τ' ὄρμενον | κακὸν ἀλεύσατε.
B. Τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει | θεῶν ἢ θεᾶν;
A. Πότερα δῆτ' ἐγὼ πάτρια ποτιπέσω | βρέτη δαιμόνων;
B. Ἰὼ μάκαρες εὔεδροι ἀκμάζει βρετέων | ἔχεσθαι· τί μέλλομεν ἀτάστονοι;
A. Ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;
πέπλων κεἰ στεφέων πότ' εἰ μὴ νῦν ἀμφὶ λιτὰν ἕξομεν;
B. Κτύπον δέδορκα, πάταγος οὐχ ἑνὸς δορός.
τί ῥέξεις, προδώσεις παλαίχθων Ἄρης γᾶν τεάν;
ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν
(τεὰν) ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου.

ipsis eluceat. Nam aut in utroque idem est vocabulum quod maximum sententiae pondus habeat, aut in altero est interrogatio, in altero responsio, aut alia in iis cernitur concinnitas. Sic ut ab ultimis versibus ordiamur, congruunt v. 11 κτύπον δέδορκα et v. 9 ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ', quorum in altero versu est interrogatio, in altero responsio. Tum vers. 7 πότερα δῆτ' ἐγὼ πάτρια ποτιπέσω βρέτη concinit cum v. 8 ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι in quibus eadem ratio atque in versibus 9 et 11. Neque alia est conditio vers. 4 θεοὶ θεαί τε κακὸν ἀλεύσατε et v. 6 τίς ἄρα ῥύσεται ... θεῶν ἢ θεᾶν; Est enim sententia alterius: O dii deaeque averruncate instantes miserias, alterius haec: Quis autem deorum vel dearum nobis patrocinabitur? Quibus dictis subsequitur responsum: Patriorumne adeamus deorum simulacra? Quod consilium quum placeat, invicem mulieres se adhortantur: Agedum iuvat tenere simulacra; cur plorando otium perdimus? In hac concinnitate quam ab Aeschylo consulto quaesitam insignem habere venustatem manifestum est, solam carminis distribuendi normam positam esse existimamus. Quae si recte sunt disputata consequitur traiectionem faciendam esse; verba enim ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τε κ. τ. λ. quae in codicibus versui βοᾷ ὑπὲρ τειχέων praeposita sunt, ut habeant quo referantur huic versui sunt postponenda. Cuius traiectionis altera quoque est causa. Versus enim βοᾷ ὑπὲρ τειχέων κ. τ. λ. si interpositis verbis illis seiunctus est a versu ἑλέδεμας βοὰ κ. τ. λ., abhorret a sententiarum connexu, sin autem coniungitur cum illo versu traiectis verbis ἰὼ ἰὼ θεοὶ θεαί τε κ. τ. λ., mirum quantum et sententia illustratur et egregia oritur concinnitas: carminis enim exordium fit a duobus systematis dochmiacis, quorum utrumque πεντάκωλον est, et in altero quidem conspicitur exercitus ad urbem appropinquans

ingentesque pulveres colligens, altero autem auditur clamor et tumultus quo strepente hostes urbem aggrediuntur. Maior etiam eo fit concinnitas quod in utroque systemate non solum post quintum sed etiam post tertium colon interpunctum est. Igitur dubium non esse potest quin haec systemata alterum ab altero hemichorio ita sint cantata ut alterum referat id quod conspiciat, alterum quod exaudiat. Nec dispari ratione reliqui versus et systemata inter hemichoria distributa sunt atque aut a totis hemichoriis aut ab hemichoriorum coryphaeis cantata. Extremi versus tres utrum ab hemichorio an a toto choro sint recitati, nunc quaerere nolumus, hoc vero addamus, qua lege omnis haec compositio sit conformata. Congruunt systemata vel versus numero ordinum metricorum, non congruunt pedum numero et forma, velut v. 7 et 8 quorum prior ex dimetro et monometro, posterior ex dimetro et altero dimetro est compositus. Est autem haec eadem lex atque ea quam in anapaestis regnare constat, ut quum a diversis personis aut a duobus hemichoriis recitantur, systemati systema colorum numero, non pedum numero et forma par sit, velut in Promethei exordio et in Antigonae parodo. Quae anapaestorum et dochmiorum similitudo eo etiam illustratur quod dochmiorum nostrorum in tragoediae exordio idem fere atque anapaestorum usus est.

Ist in dem Vorausgehenden ein amöbäischer Vortrag bloss des ersten nicht antistrophisch respondirenden Theiles angenommen, so muss nach den III, 1 gewonnenen Resultaten derselbe Vortrag auf den zweiten Theil ausgedehnt werden. In στρ. α findet folgender Wechsel der Halbchöre statt: A. θεοὶ πολίοχοι . . ., B. ἀλλ᾽ ὦ Ζεῦ . . ., A. Ἀργεῖοι . . ., B. ἑπτὰ δ᾽ ἀγάνορες; in ἀντ. α′: A. σύ τ᾽ ὦ Διογενές . . ., B. σύ τ᾽ Ἄρης . . ., A. καὶ Κύπρις . . ., B. καὶ σὺ Λύκει᾽ ἄναξ . . .; in στρ. β: A. ἔ ἔ ἔ ἔ ὄτοβον . . . ., B. Ἄρτεμι φιλά . . ., in ἀντ. β: A. ἔ ἔ ἔ ἔ ἀκροβόλων . . ., B. καὶ Διόθεν . . . . Die letzte strophische Syzygie ist vom ganzen Chore gesungen.

Perser II Chorikon 548—597.

Wie in dem vorherbesprochenen Chorikon wird das dritte Strophenpaar vom ganzen Chore vorgetragen, die beiden ersten hemichorisch gegliedert.

στρ. α'.

A. Νῦν γὰρ δὴ πρόπαca μὲν cτένει
γαῖ' Ἀcὶc ἐκκενουμένα,
Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, τοτοῖ,
B. Ξέρξης δ' ἀπώλεcεν, τοτοῖ,
A. Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέcπε δυcφόρωc
βαρίδεccι ποντίαιc.
B. τίπτε Δαριὰν μὲν οὕτω τότ' ἀβλαβὴc ἐπῆν
τόξαρχοc πολιήταιc,
Coυcίδαιc φίλοc ἄκτωρ.

ἀντ. α'.

πεζούc τε γὰρ καὶ θαλαccίουc,
ὁμόπτεροι κυανώπιδεc
νᾶεc μὲν ἄγαγον, τοτοῖ,
B. νᾶεc δ' ἀπώλεcαν, τοτοῖ,
A. νᾶεc πανωλέθροιcιν ἐμβολαῖc,
διὰ δ' Ἰαόνων χέρεc.
B. τυτθὰ δ' ἐκφυγεῖν ἄνακτ' αὐτόπουν ἀκούομεν
Θρῄκηc ἂμ πεδιήρειc
δυcχίμουc τε κελεύθουc.

στρ. β'.

A. τοὶ δ' ἄρα πρωτομόροιο B. φεῦ
A. ληφθέντεc πρὸc ἀνάγκαc B. ἒ ἒ
A. ἀκτὰc ἀμφὶ Κυχρείαc B. ὀὰ
A. ἔρρουcι· cτένε καὶ δακνάζου,
βαρὺ δ' ἀμβόαcον
οὐράνι' ἄχη. B. ὀᾶ ὀᾶ,
A. τεῖνε δὲ δυcβάυκτον
βοᾶτιν τάλαιναν αὐδάν.

ἀντ. β'.

A. κναπτόμενοι δ' ἁλὶ δεινᾷ, B. φεῦ
A. cκύλλονται πρὸc ἀναύδων, B. ἐέ
A. παίδων τᾶc ἐμιάντου. B. ὀά.
πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμοc cτερηθείc·
τοκέεc δ' ἄπαιδεc
δαιμόνι' ἄχη, B. ὀᾶ ὀᾶ
A. δυρόμενοι γέροντεc
τὸ πᾶν δὴ κλύουcιν ἄλγοc.

Perser III Chorikon 633—680.

Dieselbe amöbäische Gliederung wie in dem vorausgehenden: Die Schluss-Epode vom ganzen Chore gesungen, die vorausgehende Partie folgendermassen zu theilen:

στρ. α'.

A. ἦ ῥ' ἀίει μου μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεὺς
βάρβαρα σαφηνῆ
ἱέντος τὰ παναίολ' αἰανῆ δύσθροα βάγματα.
B. παντάλαν' ἄγη διαμβοάσω;
νέρθεν ἆρα κλύει μου;

ἀντ. α'.

A. ἀλλὰ σύ μοι Γᾶ τε καὶ ἄλλοι χθονίων ἀγεμόνες
δαίμονα μεγαυχῆ
ἰόντ' αἰνέσατ' ἐκ δόμων, Περσᾶν Σουσιγενῆ δεόν·
B. πέμπετε δ' ἄνω τὸν οἷον οὔπω
Περσὶς αἶ' ἐκάλυψεν.

στρ. β'.

A. ἦ φίλος ἀνήρ, φίλος ὄχθος· φίλα γὰρ κέκευθεν ἤθη.
Ἀϊδωνεῦ δ' ἀναπομπὸς ἀνείης,
B. Ἀϊδωνεῦ, δῖον ἀνάκτορα Δαριᾶνα.

ἀντ. β'.

A. οὐδὲ γὰρ ἄνδρας πότ' ἀπώλλυ πολεμοφθόροισιν ἄταις,
θεομήστωρ δ' ἐκικλήσκετο Πέρσαις,
B. θεομήστωρ δ' ἔσκεν, ἐπεὶ στρατὸν εὖ ποδούχει.

στρ. γ'.

A. βαλλὴν ἀρχαῖος, βαλλὴν ἴθι ἰκοῦ
B. ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου,
A. κροκόβαπτον ποδὸς εὔμαριν ἀείρων,
B. βασιλείου τιάρας φάλαρον πιφαύσκων.
A. βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν.

ἀντ. γ'.

B. ὅπως καινά τε κλύῃς νέα τ' ἄχη
A. δέσποτα δεσποτᾶν φάνηθι.
B. Στυγία γάρ τις ἐπ' ἀχλὺς πεπόταται
A. νεολαία γὰρ ἤδη κατὰ πᾶς' ὄλωλε.
B. βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν.

Eumeniden I Chorikon 143—178.

Auch hier gehört die Schlusssyzygie dem ungetheilten Chore an. Die erste Syzygie wahrscheinlich nicht von Halbchören, sondern wie der erste Theil der Septem-Parodos von zwei einzelnen Vertretern der beiden Halbchöre vorgetragen.

στρ. α'.

A. ἰοὺ ἰοὺ πόπαξ. ἐπάθομεν φίλαι
B. ἦ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγὼ
A. ἐπάθομεν πάθος δυσαχές, ὦ πόποι, ἄφερτον κακόν.
ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν οἴχεταί θ' ὁ θήρ.
B. ὕπνῳ κρατηθεὶς' ἄγραν ὤλεσα.

ἀντ. α'.

A. ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει,
B. νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω,
A. τὸν ἱκέταν σέβων ἄθεον ἄνδρα καὶ τοκεῦσιν πικρόν,
τὸν μητραλοίαν δ' ἐξέκλεψας ὢν θεός.
B. τί τῶνδ' ἐρεῖ τις δικαίως ἔχειν;

στρ. β'.

A. ἐμοὶ δ' ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολὸν
ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου
μεσολαβεῖ κέντρῳ
ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν.
B. πάρεστι μαστίκτορος δαΐου δαμίου
βαρὺ τὸ περίβαρυ κρύος ἔχειν.

ἀντ. β'.

A. τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοὶ
κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον·
φονολιβῆ θρόνον
περὶ πόδα, περὶ κάρα.
B. πάρεστι γᾶς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων
βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.

Vierter Abschnitt.

Epeisodien, Prologos, Exodos. Melodramatischer Vortrag.

1. Uebersicht.

Da jedes Aeschyleische Drama 4 Chorika (Parodos und Stasima enthält, so müssen nothwendig in einem jeden drei Epeisodien vorkommen: das erste Epeisodion zwischen der Parodos und dem ersten Stasimon, das zweite Epeisodion zwischen dem zweiten und dritten Stasimon, das dritte Epeisodion zwischen dem dritten und vierten Stasimon. Auf das vierte und letzte Stasimon folgt in jedem Stücke eine Exodos, der Parodos geht ausser in den Persern und den Hiketides noch ein Prologos voraus. Mit Ausnahme dieser beiden Stücke sind also in jeder Aeschyleischen Tragödie fünf durch Parodos und Stasima von einander geschiedene Acte enthalten.

Es ist schon oben bemerkt, dass Aristoteles bei seiner Definition von Epeisodion nicht ohne Grund den Ausdruck ὅλον μέρος gebraucht: Alles, was zwischen zwei Chorika (Parodos, Stasima) in der Mitte liegt, ist Epeisodion, nicht bloss die Trimeter, sondern auch die unter sie eingemischten μέλη. Bei den späteren Tragikern bestehen diese μέλη bisweilen aus scenischen Monodieen (τὰ ἀπὸ σκηνῆς), Aeschylus aber kennt noch keine Monodieen, sondern gibt seinen epeisodischen Canticis entweder die Form eines Chorikons (epeisodisches Chorikon) oder eines unter Chor und Hypokriten vertheilten Amoibaions. Folgende Epeisodien entbehren bei ihm eines Canticums: in den Persern das zweite, in den Septem das dritte, in den Hiketiden das zweite,

im Agamemnon alle drei Epeisodien, in den Choephoren das zweite und dritte, in den Eumeniden das zweite. Erst bei den späteren Tragikern wird bisweilen auch im Prologe ein Canticum angewandt, nicht aber bei Aeschylus, der dagegen regelmässig der Epodos ein oder mehrere Cantica gibt.

Von den epeisodischen und exodischen Cantica ist regelmässig in jeder Aeschyleischen Tragödie eines entweder ein Threnos oder ein Processionsgesang. Diese sind bereits oben behandelt. Wir haben hier die Form der übrigen zu durchmustern.

Perser.

I. Im ersten Epeisodion v. 155: Chorikon aus 4 trochäischen Tetrametern

Ὦ βαθυζώνων ἄνασσα, Περσίδων ὑπερτάτη.

II. Im ersten Epeisodion v. 256: Sechs Strophen des Chores von je 2 Trimetern der Atossa unterbrochen:

Ἄνι' ἄνια κακὰ νεόκοτα
α 2 α 2 β 2 β 2 γ 2 γ.

III. Im dritten Epeisodion v. 679: Zwei Strophen des Chores von 3 Tetrametern des Dareios unterbrochen:

Σέβομαι μὲν προσιδέσθαι
α 3 α

Septem.

I. Im ersten Epeisodion v. 185: Sechs Strophen des Chores von je 3 Trimetern des Eteokles unterbrochen:

Ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις' ἀκούσασα.
α 3 α 3 β 3 β 3 γ 3 γ 3.

II. Im zweiten Epeisodion v. 352: Sechs Strophen des Chores, je auf eine längere Wechselrede des Angelos und Eteokles (A. E.) folgend:

Τὸν ἀμὸν νῶν ἀντίπαλον εὐτυχεῖν.
A. E. α A. E. α A. E. β A. E. β A. E. γ A. E. γ.

III. Im zweiten Epeisodion v. 674: Vier Strophen des Chores mit je 3 Trimetern des Eteokles:

Τί μέμονας τέκνον; μὴ τί σε θυμοπλήθης.
3 α 3 α 3 β 3 β 3.

Hiketides.

I. Im ersten Epeisodion v. 334: Sechs Strophen des Chores je durch 5 Trimeter des Basileus unterbrochen:

Παλαίχθονος τέκος, κλῦθί μου
α 5 α 5 β 5 β 5 γ 5 γ.

II. Im ersten Epeisodion v. 406: Chorikon aus 2 Strophenpaaren:

Φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως
α α β β.

III. Im dritten Epeisodion v. 704: Vier Strophen des Chores mit je 2 Trimetern des Danaos:

Πάτερ φοβοῦμαι νῆες ὡς ὠκύπτεροι
α 2 α 2 β 2 β 2.

IV. In der Exodos. Unmittelbar an das letzte Stasimon schliesst Aeschylus ein ausgedehntes Amoibaion zwischen dem Chore und dem Keryx, der hier gleich dem Chore seine Partie in melischen Maassen vorzutragen hat (nicht wie die Agonisten in den bisher aufgeführten Amoibaia in Trimetern). Dem Metrum und dem Inhalte nach beginnt dies Amoibaion schon mit der Chor-Syzygie v. 785:

Ὀοῦ ἀαᾶ,

nicht erst mit den Worten des Keryx 797:

Coῦcθε coῦcθ' ἐπὶ βᾶριν ὅπως ποδῶν.

Agamemnon.

I. In der Exodos v. 1013: Vierzehnstrophiges Amoibaion zwischen Kasandra und dem Chore:

Ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ
α α β β γ γ δ δ ε ε ϛ ϛ ζ ζ.

Der erste Theil der Strophe ist jedesmal der Kasandra, der zweite dem Chore zugetheilt, in den ersten 4 Strophenpaaren besteht die Chorpartie je aus 2 Trimetern, in den folgenden aus melischen Versen gleich denen der Kasandra.

II. In der Exodos v. 1352: Zwei Strophen des Chores unterbrochen von 14 Trimetern der Klytämnestra:

Τί κακὸν ὦ γύναι, χθονοτρεφὲς ἐδανόν·
α 14 α.

Choephoren.

I. Im ersten Epeisodion v. 147: Astrophisches Chorikon:

"Ιετε δάκρυ καναχὲς ὀλόμενον.

II. In der Exodos v. 993: Zwei Chorstrophen, unterbrochen von 8 Trimetern des Orestes:

Αἰαῖ αἰαῖ μελέων ἔργων
α 8 α.

Eumeniden.

I. Im ersten Epeisodion v. 255: Astrophisches Chorikon:

"Ορα ὅρα μάλ' αὖ λεῦccε τὸν παντᾶ.

II. Im dritten Epeisodion v. 745: Vier Chorstrophen, von denen jedesmal die Antistrophe mit der Strophe im Wortlaute übereinstimmt, werden durch Trimeter der Athena unterbrochen:

'Ιὼ θεοὶ νεώτεροι παλαιοὺς νόμους
α 14 α 13 β 10.12 β 11.

Die Uebersicht zeigt zunächst, dass in den drei letzten Stücken des Aeschylus regelmässig je zwei epeisodische und epodische Cantica vorkommen, in den früheren dagegen drei oder vier, nämlich drei in den Persern und Septem, vier in den Hiketides. Sie zeigt auch, dass eine in den früheren Stücken mit Vorliebe angewandte Compositionsform für die Orestie aufgegeben ist, nämlich die Unterbrechung der Chorstrophen durch eine für das ganze betreffende Canticum gleiche Zahl von Trimetern des Agonisten. Im einzelnen sind folgende Arten der Composition zu unterscheiden.

1. Das ununterbrochene Chorikon, welches wir χορικὸν cυνημμένον nennen können. Nur ein einziges Mal ist dasselbe antistrophisch gebildet, nämlich der aus 2 Syzygieen bestehende Bittgesang Hiket. 406 φρόντιcον καὶ γενοῦ πανδίκως, in den übrigen Fällen ohne antistrophische Responsion, nämlich der aus 4 trochäischen Tetrametern bestehende Begrüssungsgesang der Perser 155 ὦ βαθυζώνων ἄναccα, Περcίδων ὑπερτάτη und die beiden längeren Partieen Choeph. 147 "Ιετε δάκρυ καναχὲς ὀλόμενον und Eum. 255 "Ορα ὅρα μάλ' αὖ. Die beiden letzteren sind von Halbchören vorgetragene διχορίαι, Eum. 255 unter A B A B,

die sich in der letzten Partie vereinigen, vgl. Rossbach de Eumenidum antichoriis im Ind. lect. Vratisl. aest. 1860.

A. ὅρα ὅρα μάλ' αὖ λεῦccέ τε πάντα, μὴ
λάθῃ φύγδα βὰc ματροφόνος ἀτίτας.
B. ὅδ' αὖτέ γ' ἀλκὰν ἔχων
περὶ βρέτει πλεχθεὶc θεᾶc ἀμβρότου
ὑπόδικος θέλει γενέcθαι χερῶν.
A. τὸ δ' οὐ πάρεστιν· αἷμα μητρῷον χαμαί,
δυcαγκόμιστον, παπαῖ,
τὸ διερὸν πέδοι χύμενον οἴχεται.
ἀλλ' ἀντιδοῦναι δεῖ c', ἀπὸ ζῶντος ῥοφεῖν
B. ἐρυθρὸν ἐκ μελέων πέλανον· ἀπὸ δὲ coῦ
φεροίμαν βοcκὰν πώματος δυcπότου·
καὶ ζῶντά c' ἰcχνάνας' ἀπάξομαι κάτω,
ἀντίποιν' ὡc τίνης ματροφόνου δύας.
A. B. ὄψει δὲ κεῖ τις ἄλλος ἤλιτεν βροτῶν
ἢ θεὸν ἢ ξένον τιν' ἀcεβῶν, ἢ τοκέας φίλους,
ἔχονθ' ἕκαcτον τῆς δίκης ἐπάξια.
μέγας γὰρ Ἅιδης ἐcτὶν εὔθυνος βροτῶν
ἔνερθε χθονός, δελτογράφῳ δὲ πάντ' ἐπωπᾷ φρενί.

Im Choeph. 147 beginnt mit 152 Ὀτοτοτοτοτοτοῖ der Halbchor B.

2. Das von dialogischen Versen des Agonisten unterbrochene Chorikon (χορικὸν διεζευγμένον). Ein solches Chorikon ist immer antistrophisch. Nur Eine Syzygie enthält Pers. 679 cέβομαι μὲν προcιδέcθαι (mit 3 Tetrametern in der Mitte), Choeph. 993 αἰαῖ αἰαῖ μελέων ἔργων (mit 8 Trimetern), Agam. 1352 Τί κακὸν ὦ γύναι (mit 14 Trimetern). Zwei Syzygieen Eum. 745 Ἰὼ θεοὶ νεώτεροι, drei Syzygieen Sept. 352. Es ist versucht worden, in Eum. 745 eine Versgleichheit für die zwischen den Strophen stehenden Trimeter herzustellen, doch wird dies schwerlich nothwendig sein. Die Strophen selber aber sind unter Hemichorien getheilt:

στρ. α.

A. Ἐμὲ παθεῖν τάδε,
φεῦ, ἐμὲ παλαιόφρονα κατά τε γᾶc οἰκεῖν,
ἀτίετον, φεῦ, μύcoc.
πνέω τοι μένος
ἄπαντά τε κότον. οἰοῖ δᾶ, φεῦ.
B. τίc μ' ὑποδύεται πλευρὰc ὀδύνα;
θυμὸν ἄιε, μᾶτερ Νύξ. ἀπὸ γάρ με τιμᾶν δαναιᾶν θεῶν
δυcπάλαμοι παρ' οὐδὲν ἦραν δόλοι.

στρ. β.

A. ἰώ θεοὶ νεώτεροι παλαιοὺς νόμους
καθιππάσασθε κἀκ χερῶν εἵλεσθέ μου.
ἐγὼ δ' ἄτιμος ἁ τάλαινα βαρύκοτος
ἐν γᾷ τᾷδε, φεῦ,
ἰὸν ἰὸν ἀντιπενθῆ μεθεῖσα καρδίας
σταλαγμὸν χθονὶ
ἄφορον· ἐκ δὲ τοῦ
λειχὴν ἄφυλλος, ἄτεκνος,
ἰὼ δίκα, πέδον ἐπισύμενος
βροτοφθόρους κηλῖδας ἐν χώρᾳ βαλεῖ.

B. στενάζω; τί ῥέξω; γελῶμαι. δύσοιστα
πολίταις ἔπαθον,
ἰὼ μεγάλα τοι κόραι δυστυχεῖς
Νυκτὸς ἀτιμοπενθεῖς.

3. In den beiden vorhergenannten Kategorieen wird die Chorpartie entweder vom ganzen Chore oder von zwei Halbchören gesungen. Eine dritte Kategorie epeisodischer Cantica ist diejenige, wo die in den Handschriften dem χορός vindicirte Partie ein monodischer Gesang eines einzelnen Choreuten (des Koryphäus) ist. Solche Lieder enthalten mindestens 2, am häufigsten 3, bisweilen auch noch mehr Strophenpaare. Zunächst gehört hierher diejenige Compositionsform, welche, wie bereits oben bemerkt, nur in den älteren Aeschyleischen Stücken, aber nicht mehr in der Orestie vorkommt, dass nämlich die monodischen Strophen des Choreuten durch eine für das ganze betreffende Canticum gleiche Trimeterzahl eines Agonisten unterbrochen wird. Zwei Trimeter Pers. 256, Hiket. 704, drei Trimeter Sept. 185 und 674, fünf Trimeter Hiket. 334. Dass diese Trimeter keinen Bestandtheil der Strophe bilden, geht aus Pers. 256 und Hiket. 334 hervor, denn hinter der letzten Antistrophe dieser Partieen ist die gleiche Verszahl nicht mehr eingehalten. Deshalb haben wir anzunehmen, dass die Trimeter des Schauspielers nicht gesungen, sondern als παρακαταλογή zur Instrumentalbegleitung declamirt wurden — die ganze Partie ist also eine Vereinigung von monodischem Gesange des Koryphäus mit melodramatischem Vortrage des Schauspielers. — Anders ist es mit Agam. 1013 ὀτοτοτοῖ τοτοῖ δᾶ. Hier singt der die Kasandra darstellende Agonist monodische Strophen, die melodramatische Partie ist für die 4 ersten Strophen dem Koryphäus gegeben, welcher hier jedesmal nach dem Gesange der Kasandra 2 Trimeter recitirt, bis

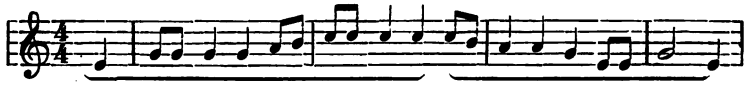
vom fünften Strophenpaare an auch der Koryphäus vom melodramatischen zum singenden Vortrage übergeht. — Die Partie am Anfange der Hiketiden-Exodos ist von Anfang an ein von einem Choreuten und dem Keryx gesungenes Duett — denn auch hier wird anzunehmen sein, dass die dem χορός vindicirten Verse nicht vom ganzen Chore oder von Halbchören, sondern von einem einzelnen Choreuten gesungen sind.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass, wenn wir vom Prometheus absehen, in den Aeschyleischen Stücken überhaupt nur dreimal von den Schauspielern gesungen wird: von der Kasandra des Agamemnon, vom Keryx der Hiketiden und von Orest und Elektra im Threnos der Choephoren, immer aber mit dem Gesange des Chores oder eines einzelnen Choreuten verbunden. Im übrigen tritt der Schauspieler immer nur declamirend oder im melodramatischen Vortrage auf. Von dem letzteren muss hier zunächst die Rede sein.

2. Die Parakataloge der tragischen Anapästen.

Wir haben bei der Erläuterung der Parakataloge oder des melodramatischen Vortrages von den Anapästen der Tragödie auszugehen. Die ursprünglichste und älteste Form des anapästischen Metrums ist das anapästische Tetrametron, in welchem ein aus 4 anapästischen Einzeltacten bestehender Vordersatz (δεξιὸν κῶλον) mit einem gleich grossen Nachsatze (ἀριστερὸν κῶλον) vereint ist. Es ist dies eine aus zwei rhythmischen Reihen bestehende einheitliche Periode und zwar Periode sowohl im metrischen wie im musikalischen Sinne: mit dem Ende des Vordersatzes ist noch kein Melodie-Abschluss gegeben, sondern es tritt derselbe erst mit dem Ende des Nachsatzes, also am Ende der Periode ein; dieser Continuität der Töne entspricht die sprachliche Continuität des Textes, die συνάφεια λέξεως.

Οὔτις ἐφέρπει μῆνις ἀφ' ἡμῶν, ἀσινὴς δ' αἰὼνα διοιχνεῖ.

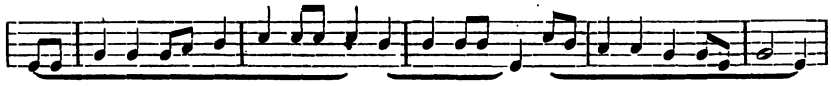


δεξιόν (Vordersatz) ἀριστερόν (Nachsatz)

Diese zunächstliegende und ursprüngliche Gestalt der Periode lässt sich aber dadurch erweitern, dass zwischen den Vorder- und Nachsatz noch ein Mittelsatz eingeschoben wird, der entweder bloss

aus 2, oder gleich dem Vorder- und Nachsatze wiederum aus 4 Einzeltacten bestehen kann.

Ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν ἐπεὶ μοῦσαν στυγερὰν ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν

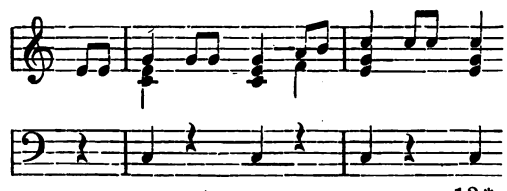


δεξιόν (Vordersatz) μέσον (Mittelsatz) ἀριστερόν (Nachsatz).

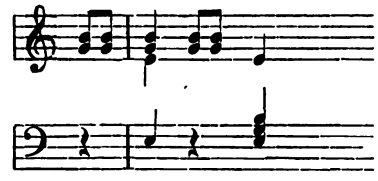
Am Ende des Mittelsatzes haben wir dasselbe Gefühl des noch Unfertigen und Unvollendeten wie am Ende des Vordersatzes, erst am Ende der ganzen Periode erhalten wir einen uns befriedigenden Ruhepunct — der antike Dichter-Componist hat deshalb erst am Ende der Periode die συνάφεια λέξεως unterbrochen und erst hier einen Hiatus oder eine συλλαβὴ ἀδιάφορος eintreten lassen. In der technischen Sprache der griechischen Metriker heisst aber eine solche durch einen Mittelsatz erweiterte Periode nicht mehr ein „μέτρον", sondern ein „ὑπέρμετρον" — sie ist eine περίοδος τρίκωλος oder nach der Zahl der Dipodieen eine περίοδος πεντάμετρος.

Wenn nun Aeschylus seine anapästischen Hypermetra, wie es gewöhnlich der Fall ist, zu einem Umfange von 4, 5, 6, 7 oder noch mehr Reihen ausdehnt, so ist nothwendig anzunehmen, dass es damit dieselbe melodische Bewandtniss hat wie mit den aus bloss 3 Reihen bestehenden, dass nämlich weder die inlautende dritte, noch die vierte, noch die fünfte Reihe u. s. w. einen musikalischen Abschluss gibt, sondern dass dieser erst am Ende der letzten Reihe eintritt. Um dies deutlich zu machen, melodisire ich hier das ganze erste aus 8 Reihen bestehende Hypermetron aus den Anapästen der Agamemnon-Parodos unter Beibehaltung der bereits oben gebildeten Reihen — ich bemerke, dass die Tonart die syntonolydische ist (ein in der Terz schliessendes und zugleich der Quarte entbehrendes Dur):

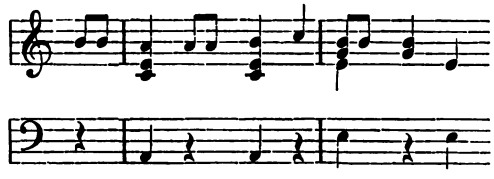
Δεκατὸν μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου



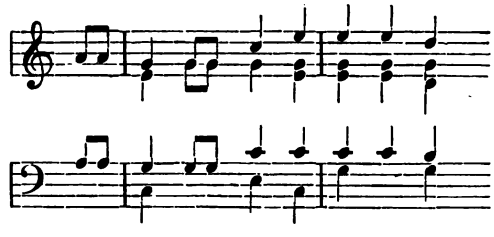
μέγας ἀν - τιδί - κος



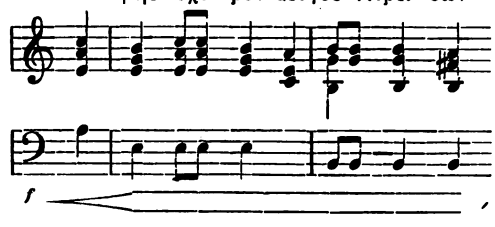
Μενέ - λα - ος ἄ - ναξ ἠδ' Ἀγα - μέμ - νων



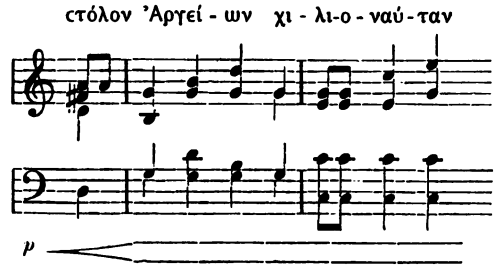
διθρόνου Διό - θεν καὶ δισκήπτρου

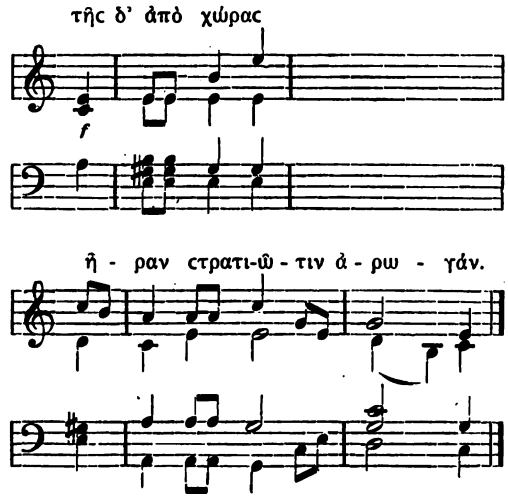


τι - μῆς ὀχυ - ρὸν ζεῦγος Ἀτρει - δῶν



στόλον Ἀργεί - ων χι - λι - ο - ναύ - ταν





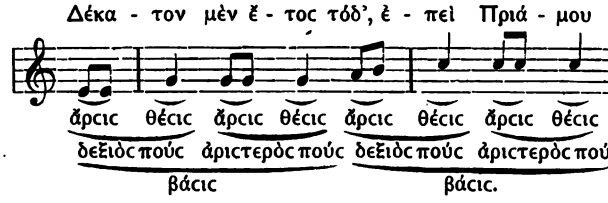
Zwischen Vorder- und Nachsatz sind hier 6 Reihen als Mittelsätze eingeschoben, 4 tetrapodische und 2 dipodische, kein einziger von diesen Mittelsätzen gibt einen melodischen Schlusspunct, der vielmehr erst mit dem Nachsatze eintritt, aber jeder der Mittelsätze ist musikalisch entbehrlich, wir können beim Singen jeden beliebigen von ihnen auslassen, ohne dadurch im Fortschritte der Melodie gestört zu werden. Und in dieser Weise haben wir uns die Eigenthümlichkeit aller anapästischen Hypermetra der Tragödie vorzustellen.

Weshalb nun die Tragödie gerade bei ihrem anapästischen Marsch-Metrum die hypermetrische Form anwendet, vermag ich nicht zu sagen. Hat sie diese Form vielleicht schon in der Embaterien-Poesie vorgefunden? Hier würde sich der hypermetrische Bau leichter erklären lassen, denn für die in die Schlacht Ziehenden würde dadurch gleichsam das energische, keinen Halt und keine Pause verstattende Vorrücken rhythmisch dargestellt sein. Freilich lässt sich nach anapästischen Tetrametern ebenso gut marschiren wie nach den rastlosen anapästischen Hypermetren, unsere modernen Märsche bewegen sich fast ausschliesslich in den bloss aus Vorder- und Nachsatz bestehenden Perioden. Indess kommen in den modernen Marschcompositionen bisweilen auch Perioden mit einem Mittelsatze ganz in der Weise der Marschanapäste der griechischen Tragiker vor. Meyerbeer beginnt den Marsch seines Propheten mit einer Periode von fünf $\frac{4}{4}$-Tacten

und lässt darauf eine Periode von vier Tacten folgen. Die zweite ist das gewöhnliche Tetrametron aus einem tetrapodischen Vorder- und einem ebenso grossen Nachsatze, die erste aber ist ein Hypermetron, in welchem zwischen den tetrapodischen Vorder- und Nachsatz ein dipodischer Zwischensatz eingeschoben ist, eine Bildung, welche ihrem Wesen nach in dem Obigen Ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ μοῦσαν στυγερὰν ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν ihre Analogie findet.

Da der eigenthümliche Bau der tragischen Anapästen nur dann zu erklären und zu verstehen ist, wenn wir die Musik herbeiziehen, so ist selbstverständlich, dass sie wenigstens in der älteren Zeit nicht bloss declamatorisch, sondern musikalisch vorgetragen wurden. Vor allem haben wir dies für die Tragödie des Aeschylus vorauszusetzen. Aber es gibt zwei Arten des musikalischen Vortrages, Vocalmusik und Instrumentalmusik. Wurden die Anapästen gesungen? Oder war die Musik eine blosse κροῦσις, zu der die Textesworte vom Koryphäus gesprochen wurden? Diese Frage, welche wir früher offen liessen, verlangt nunmehr eine Antwort.

Die alten Termini technici für die rhythmischen Elementarbegriffe sind zum grossen Theile dem Marsche oder, wenn wir wollen, dem Tanze entlehnt, vor allem die Ausdrücke ἄρσις, θέσις, πούς, βάσις δεξιόν, ἀριστερόν.



Der anapästische Einzeltact heisst πούς, der leichte Tacttheil ἄρσις τοῦ ποδός, der schwere θέσις, der Doppeltact βάσις. Bei der anapästischen βάσις d. i. dem Schritte wird, wie es der Name sagt, der Fuss zweimal niedergesetzt, beim einzelnen Anapäste — dem πούς — nur einmal, und zwar erfolgt das Niedersetzen desselben in der θέσις, während in der ἄρσις das für das Niedersetzen nothwendige Erheben des Fusses stattfindet. Bei der Silbe τον (in δέκατον) soll der rechte, bei τος (in ἔτος) der linke, bei πει (in ἐπεί) der rechte, bei μου (in Πριάμου) der linke Fuss zur

Erde gesetzt werden, wie dies den rhythmischen Termini gemäss nothwendig ist. Nehmen wir an, dass die Silben gesungen seien. In unserem modernen Theater begnügt man sich auch wohl mit dem blossen Gesange, ohne den Sinn der gesungenen Silben zu verstehen — sind sie ja gewöhnlich so bedeutungslos und inhaltslos, dass man sich sogar des uns zu Gebote stehenden Textbuches nicht bedienen mag. Bei der Aufführung einer Aeschyleischen Tragödie wurde dem Zuhörer kein Text in die Hände gegeben, er hatte erst aus dem Gesange den Inhalt der Poesie kennen zu lernen und musste hier namentlich bei Aeschyleischen Anapästen dem Inhalte aufs genaueste Wort für Wort folgen, wenn er nicht sofort aus dem Zusammenhange kommen wollte. Um aber verstanden zu werden, musste der antike Theatergesang, zumal in dem grossen freien Raume des Theaters, ein möglichst langsames Tempo haben — so langsam, dass, wenn die Anapästen gesungen wären, der gleichzeitige Marsch den Charakter einer schneckenhaften Langsamkeit gehabt hätte. Soll doch auf jeden Anapäst nur ein einmaliges Niedersetzen des Fusses kommen! Wer in dieser Weise marschirend die obige Reihe δέκατον μὲν ἔτος u. s. w. singen will, kann sich davon leicht überzeugen. So bleibt denn nichts übrig, als dass die Musik der anapästischen Hypermetra keine Vocal-, sondern blosse Instrumentalmusik war, zu welcher der Koryphäus die Textesworte recitirte. Beim Recitiren kann man ein ungleich rascheres Tempo als beim Singen einhalten, ohne dass das Verständniss der Worte erschwert wird — und eben deshalb, weil beim Recitiren das Tempo schneller genommen werden kann, kann auch die genau dem Tempo des Recitirens folgende Marschbewegung eine schnellere sein.

Auch die hypermetrische Form ist dem Gesange so ungünstig wie möglich und streng genommen nur für melodramatische Declamation geeignet. Denn der Gesang bedarf Ruhepuncte und Pausen, man kann dem Sänger nicht zumuthen, in einem Athemzuge Perioden von 6, 7, 8 und mehr Reihen fortzusingen.

So, denke ich, ist für die anapästischen Hypermetra der Tragödie der melodramatische Vortrag oder, wie ihn die Alten nennen, die παρακαταλογή festgestellt. Dieselbe Vortragsweise werden wir auch für die Anapästen und Eupolideen in den ἁπλᾶ der komischen Parabase anzunehmen haben — theils wegen der Analogie derselben mit den anapästischen Partieen der Tragödie, theils aus dem besonderen Grunde, dass die auf die ἁπλᾶ fol-

gende erste Strophe als ᾠδή bezeichnet wird, ein Name, der nicht passend sein würde, wenn auch die vorausgehenden ἁπλᾶ gesungen wären.

3. Die Parakataloge der Trimeter.

Dass die Form des melodramatischen Vortrages auch für die iambischen Trimeter angewandt wird, ist uns direct durch Plut. Mus. 31 überliefert. Ich habe diese Stelle in der Geschichte der alten Musik unter Archilochus ausführlich erörtert und brauche das dort Gesagte nicht zu wiederholen. Archilochus, so heisst es, hat die Neuerung gemacht, Iamben theilweise zu singen, theilweise zur κροῦσις zu declamiren und diese wechselnde Art des Vortrages ist auch in die ἰαμβεῖα der Tragödie d. i. die iambischen Trimeter des tragischen Dialogs übergegangen. Welche Partieen der tragischen ἰαμβεῖα gesungen, welche melodramatisch vorgetragen worden, ist uns nicht überliefert*) und wird sich auch wohl niemals ermitteln lassen, aber das steht fest, dass eine iambische Partie entweder auf die eine oder auf die andere Weise vorgetragen wird. Zu der Annahme, dass es auch Partieen gab, welche rein-declamatorisch, ohne gleichzeitige Instrumentalmusik aufgeführt wurden, haben wir für die Tragödie keine Berechtigung. Wenn nach Aristoteles die Tragödie zwei Elemente hat, das μέλος und das ἔπος, so kann das ἔπος ebenso gut von einem melodramatischen als von einem rein-declamatorischen Vortrage der Iamben verstanden werden.

Mit dem bald melischen, bald melodramatischen Vortrage der Iamben steht die von Ritschl erkannte und dann namentlich von Weil für Aeschylus durchgeführte Gruppirung der Trimeter nach symmetrischen Gruppen im Zusammenhange. Man darf diese symmetrischen Gruppen als Strophen und Antistrophen bezeichnen. Die Entdeckung ist zuerst für diejenige Partie der Septem gemacht worden, in welcher der Bote dem Könige die feindlichen Heerführer nennt, welche sich an den sieben Thoren von Theben aufgestellt haben und wo denn jedesmal der König denjenigen seiner Krieger nennt, welcher dem feindlichen Feldherrn vor dem Thore entgegentreten soll. Diese sieben Redepaare sind durch drei

*) Aus den Andeutungen Lucians über den Vortrag einiger Euripideischer Tragödien ist in der griech. Metrik Bd. II S. 480 ein Schluss zu ziehen versucht.

Strophen und drei Antistrophen des Chores von einander gesondert. Ritschl hat nun zuerst die Beobachtung gemacht, dass die Rede des Boten der jedesmal folgenden Gegenrede des Königs in der Zahl der Verse entspricht. Es ist billig, gerade diese Scene der Septem in Beziehung auf die in Frage stehende Gruppirung der dialogischen Verse zu durchmustern.

Der Angelos spricht zuerst v. 375 und 376 zwei Trimeter als Einleitung. Dann redet er von v. 377 an in 10 Versen von dem vor dem ersten Thore drohenden Tydeus bis 386, und darauf von 386 an: ἔχει δ' ὑπέρφρον σῆμ' ἐπ' ἀσπίδος τόδε in 10 Versen von dem Wappen auf Tydeus' Schilde. Eteokles antwortet in 10 Versen 397—406, dass er den Tydeus und sein Wappen nicht fürchte und stellt darauf in 10 Versen dem Tydeus den Melanippos entgegen, ἐγὼ δὲ Τυδεῖ κεδνὸν Ἀστακοῦ τόκον, dann spricht der Angelos von 421 an in 10 Versen von Kapaneus, der vor dem zweiten Thore steht, und beschreibt von 432 an ἔχει δὲ σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον von dem Wappen auch Kapaneus' Schild in 5 Versen. Eteokles antwortet in 10 Versen, dass er den Kapaneus und sein Wappen nicht fürchte und stellt ihm von v. 447 an ἀνὴρ δ' ἐπ' αὐτῷ κεἰ στόμαργός ἐστ' ἄγαν den Polyphontes entgegen.

Wir können diese beiden Wechselreden schwerlich anders zerlegen. Die Worte des Angelos sondern sich beidemale von selber in der Beschreibung des Feindes und seines Wappenschildes und die Worte des Eteokles ebenso deutlich in die vertrauensvolle Entgegnung auf die Besorgniss des Angelos und in die Auswahl des Gegners. So hätten wir denn:

I. Angel.:	Tydeus 10 Verse	Eteokl.:	Tydeus fürchte ich nicht 10 V.
	sein Wappen 10 V.		Tydeus' Gegner 10 V.
II. Angel.:	Kapaneus 10 V.	Eteokl.:	Kapaneus fürcht' ich nicht 10 V.
	sein Wappen 5 V.		Kapaneus' Gegner 5 V.

Am sechsten Thore steht Amphiaraos, der sich von den übrigen 6 Gegnern dadurch unterscheidet, dass er wider Willen mit zum Streite gezogen ist und den Untergang seiner Partei voraussieht. Der Angelos gibt zuerst von v. 568 an eine Schilderung des Amphiaraos in 12 Versen bis 579 λέγει δὲ τοῦτ' ἔπος διὰ στόμα. Dann folgt in 10 Versen die Rede des Amphiaraos bis

589. Endlich von 590 an in 7 Versen die Mittheilung: cῆμα δ' οὐκ ἐπῆν κύκλῳ und die gewöhnliche Aufforderung an Eteokles, einen Gegner auszulesen — also auch hier Erwähnung des Wappenschildes.

Eteokles antwortet zuerst in 12 Versen (597—608) allgemeinen Inhalts, eine Reflexion, wie sie die Eigenthümlichkeit des Amphiaraos bedingt, dann von 609—618 in 10 Versen die Antwort, dass er den Amphiaraos nicht fürchtet. Endlich in 7 Versen die Auswahl des Gegners. Diese letzte Partie muss mit den Worten 620 ὅμως δ' ἐπ' αὐτῷ φῶτα Λαcθένους βίαν beginnen, der voranstehende Vers φιλεῖ δὲ cιγᾶν ἢ λέγει διὰ καίρια hat an dieser Stelle keinen Sinn — schon Ritschl hat ihn nach v. 624 gestellt, — ich glaube mit Recht und darf dies um so eher, als diese Umstellung von Ritschl nicht etwa seiner strophischen Theorie zu Lieb vorgenommen ist, denn für Ritschl's Ansicht über die Responsion der Theile ist es ganz gleichgültig, an welcher Stelle der Rede jener Vers steht. Also:

VI. Angelos: Amphiaraos 12 V. Eteokl.: Allgemeine Responsion 12 V.

Amphiaraos' Rede 10 V.	Amphiaraos fürcht' ich nicht 10 V.
sein Wappen 7 V.	Amphiaraos' Gegner 7 V.

Also wieder wie bei I. und II., nur dass hier jede der beiden Reden nicht zweitheilig, sondern dreitheilig ist, bedingt durch die eigenthümliche Stellung des Amphiaraos.

Vor dem siebenten Thore steht Polyneikes. Die Ordnung der Reden ist wie bei I. Der Angelos gibt in 11 Versen 631—641 eine Schilderung des Feindes, und beschreibt dann in 11 Versen von 642 an: ἔχει δὲ καινοπηγὲc εὔθετον cάκοc sein Wappenschild. Die Antwort des Eteokles sondert sich ebenfalls in zwei Theile von 11 und 11 Versen, der erste von 653—663, der zweite von 664 (ἀλλ' οὔτε νιν φυγόντα μητρόθεν cκότον) bis 674 ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ καcιγνήτῳ κάcιc. Es bleiben noch zwei Verse des Eteokles übrig 675. 676:

ἐχθρὸc ξὺν ἐχθρῷ cτήcομαι, φέρ' ὡc τάχοc
κνημῖδας, αἰχμὴν καὶ πετρῶν προβλήματα.

Mögen sie auch nicht ganz unverdorben sein (πετρῶν προβλήματα?), so halte ich sie doch für ächt. Ehe der Bote von Tydeus

sprach, hat er **2** Verse 375. 376 als **Proodikon** vorausgeschickt; diese **beiden** Verse des Eteokles sind das dem Proodikon entsprechende **Epodikon** der ganzen Scene.

Hat Aeschylus das erste, zweite, sechste und siebente Redepaar strophisch gegliedert, so müssen wir dasselbe auch für die lückenhaft überlieferte mittlere Partie annehmen. Dort begann, wie wir gesehen, in der Rede des Boten mit der Erwähnung des Schildwappens jedesmal eine neue Strophe. Ebenso zerlegt sich die dritte Rede des Boten in zwei Theile oder Strophen, von denen die zweite mit v. 465 beginnt: Ἐσχημάτισται δ' ἀσπὶς οὐ σμικρὸν τρόπον; — ebenso die vierte v. 486, deren zweiter Theil mit v. 491 anfängt: Ὁ σηματουργὸς δ' οὔ τις ἐντελὴς ἄρ' ἦν — und in gleicher Weise auch die fünfte, wo v. 538 den Anfang des zweiten Theiles bildet: οὐ μὴν ἀκόμπαστός γ' ἐφίσταται πέλας, τὸ γὰρ πόλεως ὄνειδος ἐν χαλκηλάτῳ σάκει, κυκλωτῷ σώματος προβλήματι. Also

dritte Botenrede	vierte Botenrede	fünfte Botenrede
8 Verse	5 Verse	12 Verse
7 Verse	10 Verse	12 Verse.

Die **dritte** Gegenrede des Eteokles enthält nur 9 Verse, fast gänzlich mit der Schilderung des Gegners ausgefüllt, es fehlt die sonst gewöhnliche Angabe, dass Eteokles den Gegner nicht fürchtet. — Die **vierte** Gegenrede des Eteokles enthält 20 Verse: einen Abschnitt bildet v. 509 ἐχθρὸς γὰρ ἀνὴρ ἀνδρὶ τῷ ξυστήσεται, ξυνοίδετον δὲ πολεμίοις ἐπ' ἀσπίδων, so dass der erste Theil 8, der zweite Theil 12 Verse enthält, von welchen letzteren einige als unächt zu erklären sind, — wie viele, darin weichen die Kritiker ab. — Die **fünfte** Gegenrede enthält 13 Verse: ein Abschnitt kann nur gemacht werden v. 553, so dass der zweite Theil die auch sonst gewöhnliche Schilderung des Gegners enthält, welchen Eteokles dem Feinde gegenüberstellen will. Der erste Theil ist zweifellos unvollständig.

Stellen wir die Reden und Gegenreden zusammen:

	Angelos	Eteokles
III.	8 Verse 7 Verse	im ganzen 9 Verse.
IV.	5 Verse 10 Verse	8 Verse 12 Verse, darunter unächte.

	Angelos	Eteokles
V.	12 Verse	3 Verse mit Lücken
	12 Verse	10 Verse.

Viertes Redepaar. Im zweiten Theile der Rede des Eteokles sind jedenfalls v. 515 und 518 auszuscheiden, gegen die anderen lässt sich streng genommen nicht viel einwenden. Dann bleiben 10 Verse, also so viel, wie im entsprechenden Theile der Botenrede. Im ersten Theile derselben müssen 3 Verse ausgefallen sein, da ihm in der Gegenrede 8 Verse gegenüberstehen. Sie fehlen wohl hinter v. 488.

Drittes Redepaar. Die Gegenrede hat eine entschiedene Lücke. V. 472 und 473 passen recht gut, sowie v. 472 πέμποιμ' für den Schluss des ersten Theiles und v. 473 καὶ δὴ πέπεμπται für den Anfang des zweiten angesehen wird. Dann haben wir vom ersten Theile, der laut der Botenrede 8 Verse enthalten haben muss, noch den achten Schlussvers, den zweiten Theil noch vollständig. Der letztere enthält 8 Verse, ein Zeichen, dass in dem zweiten Theile der Botenrede, welche nur 7 Verse zeigt, 1 Vers verloren gegangen ist.

Fünftes Redepaar. Weder in der Stellung noch im Metrum von v. 547 Παρθενοπαῖος . . . sehe ich einen Grund, dass wir hier ändern oder umstellen müssen. Demnach enthält der erste Theil 12, der zweite ebenfalls 12 Verse. In der entsprechenden Eteokles-Rede hat der erste Theil 9 Verse eingebüsst, die 3 letzten sind erhalten — vielleicht gehören v. 515 und 518, die an unrechter Stelle stehen, in diesen Zusammenhang. Der zweite Theil hat nur 10 Verse, es sind 2 verloren gegangen: Ritschl wird wohl Recht haben, der bei v. 560 eine Lücke annimmt.

Eteokles 2 Verse.

I. Angelos { 10 / 10 } Eteokles { 10 / 10 }

Chor. α′

II. Angelos { 10 / 5 } Eteokles { 10 / 5 }

Chor. α′

III. Angelos { 8 / 7 (+ 1) } Eteokles { 1 (+ 7) / 8 }

Chor. β′

IV. Angelos { 3 (+ 5) / 10 } Eteokles { 8 / 10 [+ 2] }

Chor. β′

V. Angelos { 12 / 12 } Eteokles { 9 (+ 3) / 10 (+ 2) }

Chor. γ′

VI. Angelos { 12 / 11 / 7 } Eteokles { 12 / 11 / 7 }

Chor. γ′

VII. Angelos { 11 / 11 } Eteokles { 11 / 11 }

Eteokles 2.

Dass für die mittlere Partie dieser Scene das dritte, vierte und fünfte Redepaar sich in Beziehung auf die Verszahl nur durch Conjectur und immer nur annähernd richtig bestimmen lässt, ist für die Sache selber gleichgültig, denn auch derjenige, der sich um die numerische Responsion der Verse nicht kümmert, wird nicht umhin können, die handschriftliche Ueberlieferung jener Partie für lückenhaft zu erklären — für die zwei ersten und zwei letzten Redepaare steht die von dem Dichter beabsichtigte symmetrische Gruppirung der Verse über allen Zweifel fest und es ist selbstverständlich, dass er dieselbe Gleichmässigkeit in den Verszahlen auch für die uns nur lückenhaft überlieferte Partie befolgt hat.

Was ist nun aber der Grund, dass der Dichter die auf einander folgenden Reden in antistrophischer Form einander entsprechen lässt? Jedenfalls muss er damit irgend einen Eindruck auf die Zuhörer seiner Tragödie beabsichtigt haben. Wären die Reden und Gegenreden bloss recitirend vorgetragen worden wie in unserem modernen Trauerspiele, so würde der Zuhörer von der Gleichheit der auf einander folgenden Verse nichts empfinden können — dazu sind die einzelnen Versgruppen viel zu umfangreich. Dagegen wird die Gleichheit der Gruppen den Zuhörern sofort bemerklich gemacht, wenn der Vortrag ein musikalischer ist: da enthält eine jede Gruppe eine in sich abgeschlossene Melodie,

welche in dem entsprechenden Theile der Gegenrede repetirt wird, die Gleichheit der Verszahl ist dabei aber nur ein secundäres Moment, welches erst eine unmittelbare und nothwendige Folge von der Gleichheit der repetirten Melodie ist. Der Vortrag unserer Scene muss also nothwendig ein musikalischer sein. Aber wie würde es sich annehmen lassen, dass der Bote seinen ganz und gar erzählenden Bericht singend vorträgt und dass ihm wiederum der König singend antwortet? Wenn irgendwo so haben wir hier einen rein epischen Ton — von einem lyrischen Elemente, wie es doch für den Gesang nothwendig vorausgesetzt werden muss, zeigt sich hier nicht die leiseste Spur. Die Schauspieler singen nicht, sondern sie sprechen ihre symmetrisch angelegten Versgruppen, gleichzeitig aber vernimmt der Zuhörer eine mit dem Rhythmus der gesprochenen Verse genau im Einklange stehende Instrumentalmusik, deren Melodieschlüsse ihm den Abschluss der jedesmaligen respondirenden Versgruppen anschaulich macht. Dies ist es, was die Alten die παρακαταλογή nennen — es ist genau dasselbe wie melodramatischer Vortrag auf dem heutigen Theater.

Fünfter Abschnitt.

Anhang.

Prometheus-Trilogie.

Der Katalog der Aeschyleischen Dramen im Cod. Med. führt drei Προμηθεῖς auf: Προμηθεὺς δεσμώτης, Πρ. πυρφόρος, Πρ. λυόμενος, einen vierten nennt Pollux 9, 156 ὁ δὲ ἐμπρήσας τάχ' ἂν πυρκαεὺς ὀνομάζοιτο κατ' Αἰσχύλον καὶ Σοφοκλέα οὕτως ἐπιγράψαντας τὰ δράματα, τὸν μὲν τὸν Προμηθέα, τὸν δὲ τὸν Ναύπλιον, so dass also Aeschylus einen Προμηθεὺς πυρκαεύς gedichtet haben muss, in welchem Prometheus als Verbrenner auftrat. Ohne weiteren Zusatz nennt das argum. Pers. ein Satyrdrama Prometheus als Schlussstück der Persertrilogie ἐνίκα Φινεῖ, Πέρσαις, Γλαύκῳ, Προμηθεῖ. Dies Satyrdrama Prometheus war eben der Προμηθεὺς πυρκαεύς, denn an einer anderen Stelle sagt Pollux (10, 74) Αἰσχύλου ἐν Προμηθεῖ πυρκαεῖ: λινᾶ δέ, πίσσα κώμολίνου μακροὶ τόνοι; der inlautende Anapäst dieses Trimeters beweist, dass dieser keiner Tragödie, sondern einem Satyrdrama angehört. Ein anderes hierher zu ziehendes Fragment 202 Nauck erklärt den Namen πυρκαεύς: die Satyrn halten die neue glänzende Erscheinung des Feuers, welche Prometheus in die Welt gebracht, für einen schönen Knaben, verbrennen sich aber elendiglich, als sie den vermeintlichen Knaben an sich ziehen wollen.

Hiernach ist die Existenz eines Προμηθεὺς πυρκαεὺς σατυρικός gesichert und Dindorfs Annahme ungerechtfertigt, dass der Zusatz πυρκαεύς ein Irrthum des Pollux sei und dass man statt dieses Wortes πυρφόρος zu schreiben habe. Ebenso gesichert ist aber auch der Προμηθεὺς πυρφόρος, der ausser im Kataloge des Cod. Med. auch anderweitig citirt wird, vor Allen in dem

älteren Scholion zu Prom. vinct. v. 94: ἐν γὰρ τῷ πυρφόρῳ τρεῖς μυριάδας φησὶ δεδέσθαι αὐτόν, eine Notiz, welche die zuerst von Canter aufgestellte Meinung widerlegt, dass Πρ. πυρφόρος und Πρ. πυρκαεύς verschiedene Namen desselben Stückes seien: im πυρφόρος nämlich hat Prometheus drei Myriaden von Jahren in Fesseln gelegen, also nach dem Feuerdiebstahle sind mindestens 30000 Jahre vergangen, im πυρκαεύς aber ist den vorliegenden Fragmenten zufolge das Feuer noch eine neue Erscheinung. Die beiden angedeuteten Handlungen liegen also viele tausend Jahre auseinander und müssen somit zwei verschiedenen Stücken angehören. Denn es ist sehr unwahrscheinlich, dass ein und dasselbe Stück (und wenn es auch ein Satyrdrama ist) so weit aus einander liegende Begebenheiten von dem Feuerdiebstahle an bis zur Befreiung des Prometheus enthalten habe, wie wir bei Canters willkührlicher Conjectur nothwendig annehmen müssten. Wir werden uns also an die unmittelbare Ueberlieferung zu halten und den Προμηθεὺς πυρφόρος und πυρκαεύς als zwei verschiedene Dramen anzusehen haben, und zwar das letztere als Satyrdrama, das erstere gleich dem δεσμώτης und λυόμενος als Tragödie, wie es jetzt alle diejenigen Forscher thun, welche nicht irriger Weise den πυρφόρος und πυρκαεύς identificiren.

Ueber die Reihenfolge der drei Tragödien im Ganzen der Trilogie besitzen wir wenigstens Eine positive Angabe. Zu Prom. 511 οὐ ταῦτα ταύτῃ Μοῖρά πω τελεσφόρος κρᾶναι πέπρωται, μυρίαις δὲ πημοναῖς δύαις τε καμφθεὶς ὧδε δεσμὰ φυγγάνω sagt der Schol. des Med. „οὐ ταῦτα οὕτως πέπρωται, ἵν' ἡ τελεσφόρος Μοῖρα ταχέως τὰ κατ' ἐμὲ κράνῃ καὶ πληρώσῃ, ὅ ἐστιν, οὕπω ἐστὶν λυθῆναι μεμοίραται· ἐν γὰρ τῷ ἑξῆς δράματι λύεται, ὅπερ ἐμφαίνει Αἰσχύλος. Unter τῷ ἑξῆς δράματι ist verstanden das auf den δεσμώτης folgende Drama. Heisst es nun: ἐν τῷ ἑξῆς δράματι λύεται, so geht daraus hervor, dass dies auf den δεσμώτης folgende Drama der λυόμενος ist. Nach der Ansicht des Scholiasten gibt Aeschylus also selber mit v. 511 eine Hinweisung (ὅπερ ἐμφαίνει Αἰσχύλος) auf das folgende Drama. Wir kennen die Beschaffenheit der im Med. enthaltenen Scholien: sind auch manche byzantinische Zusätze und Glossen hinzugekommen, so fliesst doch der Hauptkern aus Didymus und durch ihn wieder aus den alexandrinischen Grammatikern, die ja den trilogischen und tetralogischen Zusammenhang kannten, die Notiz ἐν τῷ ἑξῆς δράματι (womit auch schol. zu v. 522 den Πρ. λυό-

μενος citirt) ist also völlig unverfänglich. Was Bernhardy gr. L. 2, 764 sagt: „τῷ ἑξῆς δράματι schol. Prom. 511, 522 gibt keinen Anhalt, am wenigsten das frühere Scholion" verstehe ich nicht. Die Bedenken, welche G. Hermann im Gegensatze zu Welckers trilogischer Auffassung gegen die Autorität unseres Scholions ausgesprochen, hat er späterhin stillschweigend dadurch aufgegeben, dass er die Welckersche Ansicht angenommen hat und den λυόμενος als das auf den δεσμώτης folgende Drama ansieht.

Es ist also positive Ueberlieferung, dass auf den δεσμώτης der λυόμενος folgte.

Hiermit verlassen uns die directen äusseren Zeugnisse und wir sind für das Weitere auf eigene Combinationen angewiesen.

Das wichtigste Material gewährt uns die erhaltene Tragödie selber, denn Prometheus gibt hier klar und deutlich die Bedingungen an, unter denen seine Befreiung und seine Versöhnung mit Zeus erfolgen wird. Diese Bedingungen mussten im weiteren Verlauf der Trilogie realisirt werden. Es wäre ungereimt, anzunehmen, dass Aeschylus sich fernerhin inconsequent geworden wäre und den Verlauf anders gewendet hätte, als es die Exposition des δεσμώτης angibt. Prometheus kennt ja die Zukunft voraus, seine Vorhersagungen müssen also, wenigstens dem materiellen Inhalte nach, in Erfüllung gehen, wenngleich Einzelnes sich anders wenden mag als Prometheus es voraussagt. Die wichtigsten Stellen sind 907 ff., 511 ff., 190 ff., 703 ff. Hier sagt Prometheus wiederholt, dass die Milde des Zeus ihn nicht von seinen Fesseln befreien wird. Er muss noch unsäglichen Jammer dulden:

οὐ ταῦτα ταύτῃ Μοῖρά πω τελεσφόρος
κρᾶναι πέπρωται, μυρίαις δὲ πημοναῖς
δύαις τε καμφθεὶς ὧδε δεσμὰ φυγγάνω.

Aber ihm steht ein anderes Mittel der Rettung zu Gebote. Die Mutter Themis hat ihm die Zukunft enthüllt: Zeus geht durch einen Ehebund, den er schliessen will, einer grossen Gefahr entgegen, denn der Sohn dieser Ehe wird grösser als der Vater. Wenn sich Zeus vor diesem Bunde nicht hütet, dann wird er seiner Herrschaft durch den Sohn beraubt und Niemand gibt es unter den Göttern, der ihm diese gefahrdrohende Verbindung nennen kann, als Prometheus allein.

907 ἦ μὴν ἔτι Ζεὺς καίπερ αὐθάδη φρονῶν
ἔσται ταπεινός, οἷον ἐξαρτύεται

γάμον γαμεῖν, ὃς αὐτὸν ἐκ τυραννίδος
θρόνων τ' ἄιστον ἐκβαλεῖ . . . .
καὶ τῶνδε μόχθων ἐκτροπὴν οὐδεὶς θεῶν
δύναιτ' ἂν αὐτῷ πλὴν ἐμοῦ δεῖξαι σαφῶς
ἐγὼ τάδ' οἶδα χῷ τρόπῳ

943 Ἑρμ. πατὴρ ἄνωγε σ' οὕστινας κομπεῖς γάμους
αὐδᾶν, πρὸς ὧν ἐκεῖνος ἐκπίπτει κράτους
Πρ. πεύσει γὰρ οὐδὲν ὧν ἀνιστορεῖς ἐμέ.

Doch, wenn Prometheus das grosse Geheimniss schon jetzt enthüllen würde, so würde es ihm nichts helfen; er muss es fest verschweigen bis auf die gelegene Zeit:

522 ἄλλου λόγου μέμνησθε, τόνδε δ' οὐδαμῶς
καιρὸς γεγωνεῖν, ἀλλὰ συγκαλυπτέος
ὅσον μάλιστα· τόνδε γὰρ σώζων ἐγὼ
δεσμοὺς ἀεικεῖς καὶ δύας ἐκφυγγάνω.

Im Verlaufe unseres Stückes ist die Gelegenheit zum Reden noch nicht gekommen. Zeus hat gehört, wie Prometheus sich gerühmt, dass er, der neue Herrscher, dereinstens seiner bedürfen würde; er verlangt durch Hermes die Enthüllung der dunklen Worte, aber Prometheus bleibt standhaft, er unterzieht sich willig der zur Strafe des Schweigens über ihn verhängten neuen Pein. Hierzu kommen nun noch zwei andere Momente. Nur seiner Fesseln entledigt will Prometheus sein Geheimniss nennen. Diese aber werden ihm selbst gegen den Willen des Zeus (ἄκοντος Διός) durch einen von den Nachkommen der Io abgenommen werden:

763 πρὸς τοῦ τύραννα σκῆπτρα συληθήσεται;
αὐτὸς πρὸς αὑτοῦ κενοφρόνων βουλευμάτων.
γαμεῖ γάμον τοιοῦτον ᾧ ποτ' ἀσχαλᾷ
ἢ πρὸς θάμαρτος ἐξανίσταται θρόνων;
ἢ τέξεταί γε παῖδα φέρτερον πατρός.
οὐδ' ἔστιν αὐτῷ τῆσδ' ἀποστροφὴ τύχης;
οὐ δῆτα, πλὴν ἐγὼ αὐτὸς ἐκ δεσμῶν λυθείς.
τίς οὖν ὁ λύσων ἐστὶν ἄκοντος Διός;
τῶν σῶν τιν' αὐτῆς ἐκγόνων εἶναι χρεών.
τρίτος γε γένναν πρὸς δέκ' ἀλλαισιν γοναῖς
871 αὖτη κατ' Ἄργος βασιλικὸν τέξει γένος.
σπορᾶς γε μὴν ἐκ τῆσθε φύσεται θρασύς
τόξοισι κλεινοῖς ὃς πόνων ἐκ τῶνδέ με

λύσει. τοιόνδε χρηςμὸν ἡ παλαιγενὴς
μήτηρ ἐμοὶ διῆλθε Τιτανὶς Θέμις.

Ebenso fest wie der Schicksalsbeschluss, dass Prometheus ἄκοντος Διός befreit werden soll, steht auch das Wort des Zeus, welches Hermes verkündet: zur Strafe seiner Weigerung soll Prometheus erst in der Unterwelt, dann wieder auf der Oberwelt Qualen erdulden, wo der Adler seine Eingeweide fressen wird und nicht eher soll er ein Ende dieser Mühen erwarten, bis dass ein Gott statt seiner in den Tartarus hinabsteigt.

μακρὸν δὲ μῆκος ἐκτελευτήσας χρόνου
ἄψορρον ἥξεις ἐς φάος· Διὸς δέ τοι
πτηνὸς κύων δαφοινὸς ἀετὸς λάβρως
διαρταμήσει σώματος μέγα ῥάκος,
ἄκλητος ἕρπων δαιταλεὺς πανήμερος
κελαινόβρωτον δ' ἧπαρ ἐκθοινήσεται.
τοιοῦδε μόχθου τέρμα μή τι προςδόκα
πρὶν ἄν θεῶν τις διάδοχος τῶν σῶν πόνων
φανῇ θελήσῃ τ' εἰς ἀναύγητον μολεῖν
Ἅιδην κνεφαῖά τ' ἀμφὶ Ταρτάρου βάθη.

Endlich aber werden Zeus und Prometheus in Freundschaft sich wieder vereinigen; Zeus wird seinen alten Groll gegen den Unglücklichen aufgeben, obwohl er jetzt gewaltthätig und ungerecht ist.

οἶδ' ὅτι τραχὺς καὶ παρ' ἑαυτῷ
τὸ δίκαιον ἔχων Ζεύς· ἀλλ' ἔμπας
μαλακογνώμων ἔσται ποθ' ὅταν
ταύτῃ ῥαισθῇ.
τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργὴν
εἰς ἁρθμὸν ἐμοὶ καὶ φιλότητα
σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἥξει.

Von diesen Momenten muss ein jedes im weiteren Verlaufe der Trilogie zu seinem Rechte kommen. Das schliessliche Ziel ist die Versöhnung der beiden Götter; sie wird ermöglicht durch den Besitz des Geheimnisses, welches Prometheus zur rechten Zeit enthüllen wird, aber ehe er es enthüllt, muss er durch einen Spross der Io von seinen Fesseln befreit sein, und ehe sich Zeus mit ihm wieder vereint, muss ein Gott als Stellvertreter für ihn in den Hades steigen.

Von dem auf den δεσμώτης folgenden λυόμενος ist uns noch der Anfang erhalten. Prometheus ist, wie es Hermes in dem

vorausgehenden Stücke vorhergesagt, nach langen Leiden aus der Unterwelt auf die Oberwelt zurückgekommen; er hängt gefesselt am Kaukasus (*pendens affixus ad Caucasum*, Cic. Tusc. II, 10). Die übrigen Titanen, die Zeus vordem ebenfalls in der Unterwelt gefesselt, sind frei geworden; sie kommen, um das Unglück ihres leidenden Bruders zu schauen. Wir besitzen noch einige der anapästischen Systeme, mit denen sie gleich zu Anfang des Stückes in die Orchestra traten und in denen sie den Weg beschrieben, auf welchem sie herkamen. Von den Trimetern des ersten Epeisodion hat uns Cicero's Uebersetzung die ersten 28 aufbewahrt; ein Gespräch, ähnlich wie das des Prometheus mit Okeanos und den Okeaniden im vorausgehenden Stücke, hat den weiteren Fortgang dieses Epeisodions gebildet.

Der Mittelpunct der Tragödie ist die λύcιc. Der Spross der Io, Herakles, kommt auf seinen Wanderungen in die Wildnisse des Kaukasus und findet dort den unglücklichen Gott angeschmiedet an einen Felsen. Wir sind so glücklich, aus dieser Scene noch eine Anzahl werthvoller Fragmente zu besitzen. Das Meiste bezieht sich auf die Beschreibung des ferneren Weges, welchen Prometheus dem Herakles angibt. Mit den Worten

Ἀγρεὺc δ' Ἀπόλλων ὀρθὸν ἰθύνοι βέλος

legt Herakles den Pfeil auf den Adler an, und nach der That wird er von dem geretteten Prometheus mit den Worten

Ἐχθροῦ πατρός μοι φίλτατον τέκνον

begrüsst. Der Adler ist getödtet, aber noch ist die Feindschaft zwischen Zeus und Prometheus nicht aufgehoben. Mit der Tödtung des Adlers findet zugleich die Lösung von den Fesseln statt, Prometheus ist frei, aber er ist es noch gegen den Willen des Zeus, der wie im δεcμώτης noch „ἐχθρός" ist, vgl.

τίc οὖν c' ὁ λύcων ἐcτὶν ἄκοντος Διός;
τῶν cῶν τιν' αὐτῆc ἐκγόνων εἶναι χρεών.

Es muss noch zweierlei geschehen, ehe Zeus dem Prometheus seine Huld wieder zuwendet: 1. es muss die Verkündigung des Geheimnisses erfolgen, denn dass diese nicht vor der Lösung, sondern erst nach der Lösung geschehen kann, ist im δεcμώτης gesagt, 2. es muss ein Stellvertreter für Prometheus in den Hades hinabsteigen. Beide Momente enthielt die alte Sage. Die Enthüllung des Orakels wird uns am ausführlichsten von Pindar

Isth. 7 erzählt. Hier ist die Version des Mythus folgende: Zeus strebt zugleich mit Poseidon nach dem Besitze der Thetis. Da verkündet Themis in der Götterversammlung, dass es vom Schicksal bestimmt sei, der Sohn der Thetis würde grösser als der Vater. Thetis soll deshalb einem Sterblichen, dem Peleus, zur Gattin gegeben werden und deshalb solle man an Chiron (str. Nem. 3, 56 Nereus' Tochter dem Peleus vermählt) eine Botschaft ergehen lassen.

ἰόντων δ' ἐς ἄφθιτον ἄντρον εὐθύς
Χείρωνος αὐτίκ' ἀγγελίαι
μηδὲ Νηρέος θυγάτηρ νεικέων πέταλα δὶς ἐγγυαλιζέτω
ἄμμιν· ἐν διχομηνίδεσσιν δὲ ἑσπέραις ἐρατὸν
λύοι μὲν χαλινὸν ὑφ' ἥρωι παρθενίας. ὣς φατο Κρονίδαις
ἐννέποισα θεά·

Was bei Pindar die Mutter Themis verkündet, das lässt Aeschylus ihren Sohn Prometheus den Göttern enthüllen. Pindars Fassung mag der ursprünglichere Mythus sein, ist ja doch auch bei Aeschylus die Mutter Themis die eigentliche Quelle des Orakels, die es ihrem Sohne offenbart hat. Das zweite Moment, der Stellvertretungstod eines unsterblichen Gottes knüpft sich unmittelbar an das vorausgehende an. Der Mythus nannte den Chiron, der an einer unheilbaren Wunde krankend sterben wollte, aber nicht sterben konnte, da er unsterblich war. Ἀντιδόντος Προμηθέως τὸν ἀντ' αὐτοῦ τεθνηξόμενον ἀθάνατον, οὕτως ἀπέθανε Apollodor. II, 5, 4. An Chiron wurde, wie wir aus Pindar wissen, wegen der Vermählung der Thetis mit Peleus eine Botschaft gesandt. Bei dieser Gelegenheit erfuhr der lebensmüde Chiron das Wort des Zeus, der nur dann den Groll gegen Prometheus aufgeben konnte, wenn ein Unsterblicher statt seiner sterben wollte. Da erbot sich Chiron zu sterben, und jetzt war der letzten Bedingung zur dauernden Versöhnung Genüge geschehen:

τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργὴν
εἰς ἀρθμὸν ἐμοὶ καὶ φιλότητα
σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἥξει.

So müssen wir den Prometheus in nahe Beziehung zur Hochzeit des Peleus und der Thetis bringen; nicht seine Mutter Themis, welche Pindar nennt, sondern Prometheus selber war es, der sie nach der Aeschyleischen Darstellung veranlasste und bei dieser Gelegenheit in Chiron seinen Stellvertreter fand. Für diese An-

nahme können wir Catulls epithalamium Pelei et Thetides geltend machen, eine Dichtung, die, obwohl sie keineswegs eine blosse Uebertragung, ja nicht einmal eine treue Nachbildung alexandrinischer Poesie ist, sich dennoch in allen mythologischen Einzelheiten treu an die Ueberlieferung der Griechen anhält. Hier finden wir bei der Feier der Hochzeit ausser dem Landesgotte Peneios und den meisten der Olympier (v. 285. 298) noch den Chiron und den Prometheus zugegen, dessen in folgender Weise Erwähnung geschieht v. 293:

Post hunc consequitur sollerti corde Prometheus,
extenuata gerens veteris vestigia poenae,
quod quondam silici restrictus membra catena
persolvit pendens e verticibus praeruptis.

Weshalb lässt Catull auch den Prometheus noch die Spuren der Strafe, die er mit Ketten an den Fels geschmiedet erduldet, an sich tragend bei jener Hochzeitsfeier erscheinen? Wir können nicht annehmen, dass dies eine poetische Erfindung des Catull sei, der mit der Person des Prometheus das bunte Gemälde der Hochzeitsgäste zieren will, denn die ausser ihm mit den Olympiern sich nahenden Dämonen stehen alle zum Hochzeitsfeste des Peleus in Beziehung, Peneios als Landesgottheit und Cheiron als der äussere Vermittler des Ehebundes. wie wir ihn bei Pindar kennen lernen. Ohne Zweifel ist das Erscheinen des Prometheus neben Chiron bereits eine griechische Sage, die dem Prometheus dieselbe Beziehung zur Hochzeit des Peleus gegeben hatte, wie wir sie bei Pindar der Mutter des Prometheus zugetheilt finden. Wenn ihn aber Catull einerseits die Spuren der Strafe tragen, andererseits unmittelbar neben Zeus erscheinen lässt, indem er nach der Erwähnung des Prometheus fortfährt v. 298

inde pater divum . . . advenit,

so zeigt sich daraus, dass sich Zeus mit Prometheus bereits versöhnt hatte, er war nicht mehr ἐχθρός wie bei der Tödtung des Adlers durch Herakles, sondern es hatte sich erfüllt, was Prometheus vorausgesagt: τὴν δ' ἀτέραμνον στορέσας ὀργὴν εἰς ἁρθμὸν ἐμοὶ καὶ φιλότητα σπεύδων σπεύδοντί ποθ' ἥξει.

Es dürfte hiernach feststehen, dass Aeschylus nach der Scene, in welcher Herakles den Adler erlegt, die Versammlung der Götter vorführt, ähnlich wie sie Pindar geschildert, vgl. die Notiz

ἐκ τῆς μουσικῆς ἱστορίας in Dindorfs schol. Aesch. p. 7: καί τινες ἤδη τῶν τραγῳδιῶν αὐτῷ διὰ μόνων οἰκονομοῦνται θεῶν, καθάπερ οἱ Προμηθεῖς· τὰ γὰρ δράματα (ταῦτα) συμπληροῦσιν οἱ πρεσβύτατοι τῶν θεῶν καὶ ἔστι τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ τῆς ὀρχήστρας θεῖα πάντα τὰ πρόσωπα. In dieser Versammlung erscheint nicht Themis, sondern Prometheus, wahrscheinlich durch Herakles eingeführt (vgl. Apollod. 2, 5, 11 § 12), welcher dem von ihm „ἄκοντος Διός" Befreiten die Versöhnung des „ἐχθρὸς πατήρ" verschaffen will. Jetzt, „ἐκ δεσμῶν λυθείς" (diese Bedingung hatte er gestellt Prom. vinct. v. 763 ff.) verkündet er das Geheimniss, das ihm ehedem seine Mutter offenbart, er enthüllt jetzt dem Zeus, dass der Bund, den er mit Thetis erstrebe, seine Herrschaft vernichten werde:

γαμεῖ γάμον τοσοῦτον ᾧ ποτ' ἀσχαλᾷ·
ἢ πρὸς δάμαρτος ἐξανίσταται θρόνων,
ἢ τέξεταί γε παῖδα φέρτερον πατρός.

Gern geht Zeus auf Prometheus' Rath ein, die Nereide einem Sterblichen, dem Peleus, zu vermählen — einen Rath, den (wir weisen noch einmal darauf hin) bei Pindar die Mutter des Prometheus ertheilt. Es wird zu Chiron gesandt (ἰόντων δ' ἐς ἄφθιτον ἄντρον εὐθὺς Χείρωνος αὐτίκ' ἀγγελίαι), der diesen Bund vermitteln soll und der zugleich der Unsterbliche ist, der gern sterben möchte und doch nicht sterben kann, der sich gern erbieten wird für Prometheus zu sterben: θεῶν τις διάδοχος τῶν σῶν πόνων φανῇ, θελήσῃ τ' εἰς ἀναύγητον μολεῖν Ἅιδην κνεφαῖα τ' ἀμφὶ Ταρτάρου βάθη, und so erfüllt sich die letzte Bedingung, an die Zeus die Versöhnung mit Prometheus geknüpft katte. Zeus hat sich mit dem Gotte, dem er so lange gegrollt und der nun sein Retter geworden ist, in Freundschaft wieder vereint.

Es folgt die Hochzeit der Thetis, die Zeus und die Olympier nebst Chiron und Prometheus durch ihre Gegenwart verherrlichen. So ist die Erscheinung des Prometheus im Catullischen epithalamium Pelei et Thetidos motivirt. Ich glaube aber, dass im Aeschyleischen Prometheus etwa nur die Absicht jener Gottheiten ausgesprochen wurde, an jenem Feste zugegen sein zu wollen, die Hochzeitsfeier selber wurde in jenem Stücke nicht vorgeführt. Vielmehr war es eine andere Scene, die demselben den Abschluss gab, eine Scene, in welcher Prometheus noch in einer

viel bedeutungsvolleren Weise die Anerkennung seiner nunmehr wieder erlangten göttlichen Macht, seiner vollen Versöhnung mit Zeus erhielt.

Um diesen Abschluss der ganzen Trilogie zu erkennen, müssen wir zunächst die Frage aufwerfen, ob der Umfang des Προμηθεὺς λυόμενος für die bisher aufgeführten Scenen Raum genug bot? Ob diese Tragödie bloss die λύσις durch Herakles und was sich zunächst unmittelbar daran anknüpfte enthielt? Ob für die Versöhnung mit Zeus noch ein drittes Stück nothwendig war?

Wir sind zu dieser Frage jedenfalls berechtigt. Haben wir ja noch einen dritten Prometheus, den πυρφόρος, über dessen Stellung im Ganzen der Trilogie kein directes Zeugniss vorliegt. Alle diejenigen, welche den πυρφόρος nicht zum Satyrdrama machen, haben ihn als den Anfang der Trilogie angesehen, dabei werden sie durch nichts als den Namen geleitet; lediglich aus diesem hat man geschlossen, dass das Stück den feuerholenden Prometheus, also den Feuerraub darstellt. Die Vertreter dieser Ansicht konnten freilich der grossen Inconvenienz nicht entgehen, dass dann das zweite Stück der Trilogie, der uns erhaltene δεσμώτης, noch einmal alles das in breitester Erzählung wiederholen würde, was bereits im Anfangsstücke der Trilogie als Handlung dargestellt wäre. Denken wir an die weitläufige Motivirung, die Prometheus im δεσμώτης für seinen Feuerraub gibt, so müssen wir allerdings gestehen, dass Aeschylus sich hier in lauter Wiederholungen ergehen würde. Grund genug, dass man deshalb lieber den πυρφόρος aus der Reihe der Aeschyleischen Tragödien zu streichen gesucht hat.

Aber es bleibt noch ein anderer Ausweg. Sehen wir zunächst die beiden aus dem πυρφόρος erhaltenen Fragmente an Das eine ist das bereits oben schon angeführte schol. Prom. 94. An dieser Stelle sagt Prometheus: Seht, von welchen Leiden gepeinigt ich eine Zeit von Myriaden Jahren (τὸν μυριετῆ χρόνον) durchkämpfen werde. Zur näheren Bestimmung der hier genannten Zeit bringt der Erklärer aus dem Προμηθεὺς πυρφόρος die Notiz: ἐν γὰρ τῷ πυρφόρῳ τρεῖς μυριάδας φησὶ δεδέσθαι αὐτόν. „denn im Προμηθεὺς πυρφόρος sagt Aeschylus, dass er drei Myriaden Jahre lang gefesselt gewesen sei". Dem Futurum ἀθλεύσω des δεσμώτης steht das Perfectum δεδέσθαι entgegen,

eine Form, die durch Hygin. astr. II, 15 bestätigt wird: *Prometheum autem in monte Scythiae nomine Caucaso ferrea catena vinxit: quem alligatum ad triginta milia annorum Aeschylus tragoediarum scriptor ait.* Offenbar hat hier Hygin. dieselbe Quelle, wie der griechische Erklärer des Prometheus.

Im δεcμώτηc also beginnt die Fesselung des Prometheus und die Ertragung der Myriadenjahre-langen Qual wird in die Zukunft gesetzt; im πυρφόροc heisst es, dass seit dem Augenblicke, wo Prometheus gefesselt wurde, drei Myriaden Jahre vorüber sind. Mithin gehört die Situation des πυρφόροc nicht vor die Zeit der Strafen, nicht in die Zeit des Feuerraubes, sondern in die Zeit, wo die Strafe erduldet ist. Gegen dies klare Zeugniss wird sich schwerlich etwas einwenden lassen und das von Welcker gewählte Gewaltmittel, das in den Scholien feststehende Wort πυρφόρῳ in λυομένῳ zu verändern, wird, da wir den Inhalt des πυρφόροc anderweitig nicht kennen und erst aus den uns überkommenen zwei Notizen, von denen jene Stelle der Scholien die hauptsächlichste ist, wieder zu gewinnen haben, bei Umsichtigen wenig Beifall finden können.

Sehen wir, wie sich hierzu das zweite Fragment bei Gellius XIII, 18 verhält, wo aus dem Προμηθεὺc πυρφόροc der Vers

cιγῶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγων τὰ καίρια

citirt wird. In der Prometheussage erklärt sich das Verschweigen und das Aussprechen des Zeitgemässen und Passenden von selber: im δεcμώτηc nämlich war es Zeit, das Geheimniss über Zeus' Ehebund zu verschweigen:

522 ἄλλου λόγου μέμνηcθε, τόνδε δ' οὐδαμῶc
καιρὸc γεγωνεῖν, ἀλλὰ cυγκαλυπτέοc
ὅcον μάλιcτα· τόνδε γὰρ cώζων ἐγὼ
δεcμοὺc ἀεικεῖc καὶ δύαc ἐκφυγγάνω.

Dasselbe sagt Prometheus zu Hermes v. 961:

cὺ δὲ
κέλευθον ἥνπερ ἦλθεc ἐγκόνει πάλιν·
πεύcει γὰρ οὐδὲν ὧν ἀνιcτορεῖc ἐμέ.

Der rechte Augenblick zu sprechen, wovon der Vers bei Gellius redet, war in demselben Stücke der Trilogie herbeigekommen, wo die Strafe ihr Ende erreicht hat, denn die Enthüllung des Geheimnisses bringt, wie Prometheus sagt, das τέρμα μόχθων. Dies ist nun, wie wir aus Gel-

lius erfahren, kein anderes Stück als wiederum der πυρφόρος.

Der Προμηθεὺς δεσμώτης als erstes Stück der Trilogie enthält die Bestrafung des Gottes: er hat den Feuerraub zwar in edler Absicht verübt, er wollte die Menschen beglücken, aber es ist immer ein Raub und zwar ein Raub an Zeus, dem höchsten der Götter. Dieser Frevel verlangt Bestrafung.

Aber Prometheus ist kein frevelnder Mensch, sondern ein Gott, der zwar für jetzt der Macht des höheren Gottes erliegen muss, aber ohne dessen Hülfe für eine spätere Zeit selbst Zeus seine Herrschaft nicht behaupten kann. In diesem Bewusstsein der eigenen Bedeutung wird der Trotz des gebändigten Gottes gesteigert und ruft eine Vergrösserung der Strafe hervor. Er soll für ewige Zeit dem Tartarus verfallen sein und nur dann, wenn ein anderer Gott sein Stellvertreter sein wird, nur dann kann der beleidigte höchste Zeus dem trotzigen Feinde verzeihen.

Das zweite Stück zeigt die Befreiung des Prometheus von dem Adler und von den Fesseln durch Herakles. Aber sie ist gegen den Willen des Zeus geschehen:

ἐχθροῦ πατρός — ἄκοντος Διός,

Zeus kann ihn jeden Augenblick seinen alten Qualen wieder zurückgeben, wenn nicht die Versöhnung eintritt. Diese Versöhnung enthält das dritte Stück; sie wird motivirt durch den Mythus, dass Zeus sich mit Thetis zu vermählen wünscht, aber durch Prometheus' Spruch die Gefahren erkennt, die aus diesem Bunde seiner Herrschaft erwachsen würden. Und die Vermählung der Thetis mit Peleus, die dann Prometheus anräth, vermittelt ihm den διάδοχος πόνων in der Gestalt des Chiron. Der alte Titan Prometheus hatte vorzugsweise in Attika seinen Cult, er nahm Theil an den Ehren der altattischen Götter, der Athena, des Hephaistos, des Poseidon, ihm wurde alljährlich als dem Gotte, der den Menschen das Feuer gebracht, das Fest der προμηθεῖα gefeiert, über dessen grossen Aufwand uns berichtet wird, ihm wurde ein glänzender Fackelwettlauf gehalten; er hatte zusammen mit Athene und Hephästos, den ältesten Gottheiten Attika's, seinen Altar. Dies war derselbe Prometheus, von dessen Zwist mit Zeus, von dessen Myriaden langen Qualen der Mythus erzählt. Der Gott musste aus seiner Erniedrigung zum vollen alten Glanze zurückgeführt werden, ihm musste nicht nur die Verzeihung des Zeus,

sondern auch die Anerkennung seiner Macht im Cultus der Menschen zu Theil werden. Als er durch Verkündigung des Orakels den Thron des Zeus vor dem Umsturz gesichert, als er zugleich einen Stellvertreter gefunden hatte, der seine Strafe auf sich nahm, da wurde er als πυρφόρος θεός geehrt durch Einsetzung seines glänzenden Festes, der προμηθεῖα. Der ganzen Fabel wird durch den attischen Dichter ein Abschluss im national-patriotischen Sinne gegeben, ähnlich wie dies in der Orestie durch den Cult der Eumeniden geschehen ist. Attika ist das Land, dessen Bewohner den in die Zahl der Götter wieder aufgenommenen und in seine alten Ehren wieder eingesetzten Titanen am treuesten verehren und so wird denn auch dem Lande Attika vor allen der dauernde Segen des Gottes zu Theil werden. In dieser patriotischen Wendung schloss das Stück mit einer Andeutung der Festprocession an den Prometheen; wie dort die Fackel von den δᾳδηφόροι getragen wurde, so wurde hier bei der Einsetzung des Festes Prometheus selber als πυρφόρος, als feuerbringender Gott in der Procession der übrigen Götter und des attischen Volkes zum Kerameikos geleitet, wo er fortan zusammen mit Athena und Hephaistos seine heilige Stätte haben sollte.

Der Ueberlieferung zufolge ist also der πυρφόρος dasjenige Drama, in welchem Prometheus seine Strafe bereits überstanden hat und in welchem er es nunmehr für passend hält, zu reden. Dies ist das einzige, was sich uns aus den Stellen der Alten über den Inhalt des Stückes ergibt. Zu der bisherigen Ansicht, die das Stück zum Anfangsdrama der Trilogie macht und in ihm den Feuerraub dargestellt wissen will, passt das freilich ganz und gar nicht und der Hauptvertreter dieser Ansicht hat deshalb zu dem Gewaltmittel seine Zuflucht genommen, in der Stelle ἐν γὰρ τῷ πυρφόρῳ τρεῖς μυριάδας φησὶ δεδέσθαι αὐτόν das Wort πυρφόρῳ in λυομένῳ zu verwandeln. Doch dem wird kein Besonnener zustimmen wollen, denn was der πυρφόρος enthalten hat, ist uns ja anderweitig ganz und gar unbekannt, und jene Stelle ist ja neben dem von Gellius aus dem Stücke citirten Verse das Einzige, was wir darüber erfahren. Wie dürfen wir einer bloss auf den Titel πυρφόρος gegründeten Hypothese zu lieb das, was uns die Alten vom Inhalte des Stückes mittheilen, auf solche gewaltsame Weise beseitigen wollen? Und noch dazu ist es eine Hypothese, die, wie schon oben bemerkt, das dramatische Talent des Aeschylus in einem höchst bedenklichen Lichte erscheinen

lässt; denn wäre es wahr, dass der πυρφόρος am Anfange der Trilogie stände und den Feuerraub enthielte, so würde es in der That unbegreiflich sein, dass das, was im ersten Stücke den Zuschauern als Handlung dargestellt worden wäre, nun im zweiten Stücke von dem gefesselten Prometheus in aller Breite noch einmal als Erzählung vorgeführt würde. Wir haben doch jetzt, Dank den vereinten Bemühungen der letzten Zeit, den Aeschylus besser kennen gelernt, als dass wir ihm eine solche Ungeschicklichkeit, oder sagen wir gerade heraus eine solche Geschmacklosigkeit zutrauen dürfen, wie sie jene Hypothese voraussetzen lässt. Doch wollen wir deshalb nicht mit den bisherigen Gegnern dieser Hypothese zu dem verzweifelten Auskunftsmittel greifen, den πυρφόρος mit dem πυρκαεύς zu identificiren und zu einem Satyrdrama zu machen, und haben zu Anfang dieses Aufsatzes die Gründe dargelegt, die eine solche Identificirung verbieten. Nein, der πυρφόρος ist, wie Welcker meint, eine Tragödie, aber eine Tragödie, in der, wir wiederholen es, der Ueberlieferung der Alten zufolge Prometheus seine Strafe bereits überstanden hat, und die deshalb nicht am Anfange der Trilogie gestanden haben und deren Titel Προμηθεὺς πυρφόρος eben deshalb nicht vom Feuerraube verstanden werden kann. Der δεσμώτης bildet den Anfang der Trilogie, das darauf folgende Stück ist der λυόμενος, und somit stellt sich der πυρφόρος als das Schlussstück heraus.

Was soll uns denn auch zwingen, das Wort Προμηθεὺς πυρφόρος mit feuerholender oder feuerraubender Prometheus zu übersetzen? Der Beiname πυρφόρος wird ja auch anderen Göttern gegeben, dem Zeus als dem blitztragenden Gotte Sophocl. Philoct. 1183, der Demeter als der fackeltragenden Göttin Eur. Supplic. 260; auch Kapaneus, der die Fackel zum Verderben von Theben schwingt, führt diesen Namen Antig. 135, und in den Septem sagt der Bote von demselben Kapaneus v. 432: ἔχει δὲ σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον, φλέγει δὲ λάμπας διὰ χερῶν ὁπλισμένη, χρυσοῖς δὲ φωνεῖ γράμμασιν „πρήσω πόλιν". Führt in der Prometheustrilogie des Aeschylus die Schlusstragödie, in der Prometheus von seiner Qual befreit und wiederum mit Zeus versöhnt und unter die Zahl der Götter aufgenommen ist, den Namen Προμηθεὺς πυρφόρος, so müssen wir denselben vor allem mit der Stelle des Sophokleischen Oedipus Coloneus v. 57 zusammenstellen, wo Prometheus mit demselben Ausdrucke bezeich-

net wird. Hier preist Sophokles seinen Heimatsgau Kolonos als die Stätte hochheiliger Culte:

χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὅδ' ἔστ'· ἔχει δέ νιν
σεμνὸς Ποσειδῶν· ἐν δὲ πυρφόρος θεὸς
Τιτὰν Προμηθεύς· ὃν δ' ἐπιστέβεις τόπον
χθονὸς καλεῖται τῆσδε χαλκόπους ὁδός,
ἔρεισμ' Ἀθηνῶν·

Hier kann es dem Erklärer so wenig in den Sinn kommen, bei dem πυρφόρος θεὸς Τιτὰν Προμηθεύς an den „feuerstehlenden" Prometheus zu denken, dass der Scholiast des Laurentianus lieber den πυρφόρος θεός als eine von dem Τιτὰν Προμηθεύς verschiedene Gottheit abtrennt und dabei an den Hephästos denkt: „ὁ πυρφόρος θεὸς ὁ "Ηφαιστος" sagt das Scholion. Das ist freilich ein verfehlter Erklärungsversuch, der πυρφόρος θεός ist mit Τιτὰν Προμηθεύς identisch. Prometheus heisst hier πυρφόρος nicht von einer einmaligen Handlung, sondern als die Gottheit, die durch das Feuer fortwährend dem Lande Segen verleiht und als solche neben dem σεμνὸς Ποσειδῶν die vornehmste Cultusgottheit des Demos von Kolonos war. Eine zweite Cultusstätte des Prometheus in Attika war die Akademie schol. Oed. Col. 56 παρὰ τοῦ τὸν Προμηθέα περὶ τὴν Ἀκαδήμειαν καὶ τὸν Κόλωνον ἱδρῦσθαι. Hier wurde er, wie Apollodoros im weiteren Fortgange dieses Scholions berichtet, zusammen mit Athena und Hephaistos verehrt, hier hatte er einen alten Tempel und einen Altar im Haine der Athena. Und im Eingange der Akademie stand eine alte Basis, welche das Bild des Prometheus und des Hephaistos enthielt, und zwar war, wie auch Lysimachides berichtet, von beiden Gottheiten Prometheus als die erste und älteste, in der Rechten mit einem Scepter gebildet, Hephaistos als die zweite und jüngere; ausserdem war auch noch ein beiden Göttern gemeinsamer Altar auf der Basis dargestellt. An jenem im Haine der Athene errichteten Altare des Prometheus nahmen die berühmten Fackelläufe ihren Anfang, die durch den Kerameikos bis nach der Stadt gehalten wurden (Paus. 1, 30, 2), und zwar nach Angabe des schol. Ran. 131 drei Lampadodromien zu Ehren der Athena, des Hephaistos und des Prometheus, also der drei in der Akademie verehrten Gottheiten, die Lampadodromie der Athena an den Panathenäen, die des Hephaistos an den Hephaisteen (Her. 8, 98), die des Prometheus am Feste der Prometheen.

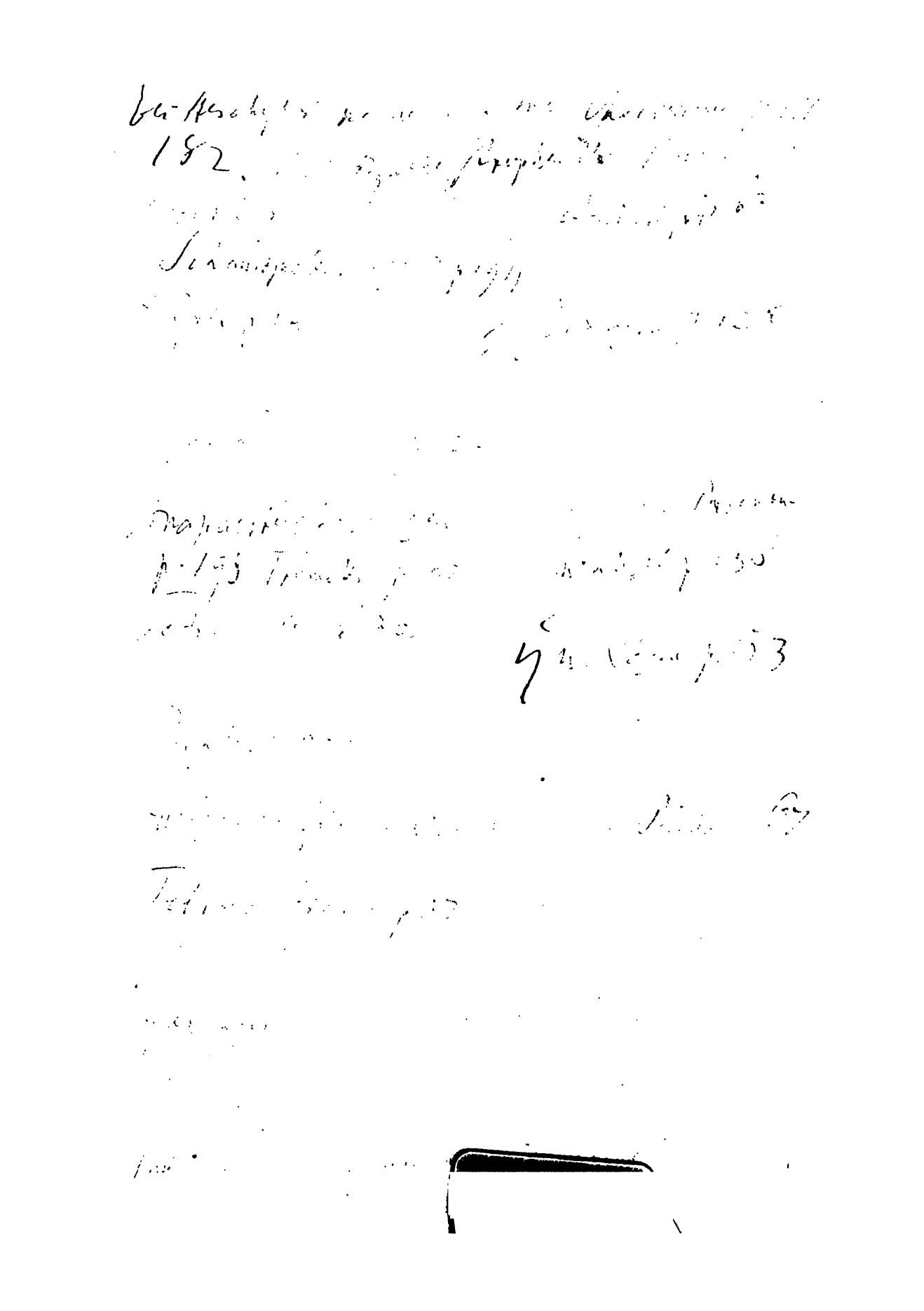
Auf Kunstwerken wird Prometheus selber mit der Zierde dieses Festes, mit der Fackel als δαδοῦχος dargestellt. Lippert dactyl. II, 3.

Hiernach ist Prometheus eine alte Landesgottheit Attika's, die zusammen mit den ureinheimischen attischen Gottheiten verehrt wird, in der Akademie mit Hephaistos und Athena, in Kolonos mit Poseidon. Er ist gleich Hephaistos die dem attischen Lande den Segen des Feuers spendende Macht, und das, aber nicht sein Feuerraub ist der Grund, weshalb er laut der Stelle des Sophokles den Namen πυρφόρος θεός führt. Und eben nur diese seine Bedeutung als attische Landesgottheit, aber nicht sein Feuerraub, kann der Grund sein, weshalb ihn Aeschylus in der Schlusstragödie seiner Prometheustrilogie den Namen πυρφόρος führen lässt, denn, wir wiederholen es nochmals, der in dieser Tragödie vorausgesetzten Situation liegt, wie ein wenn auch nicht wörtlich erhaltenes Fragment daraus bezeugt, der Feuerraub Myriaden von Jahren voraus. Dies führt mit Nothwendigkeit zu der auch schon von Preller ausgesprochenen Ansicht, dass der Abschluss der Prometheustrilogie mit dem Culte des Prometheus in Attika in Beziehung steht.

Es sind wohl neun Jahre verflossen, seitdem ich die vorstehende Auseinandersetzung über die Promethie niedergeschrieben habe. Zuhörer aus meinen über Aeschylos gehaltenen Vorlesungen haben die betreffende Auffassung, sei es durch mündliche Tradition, sei es durch schriftliche Darstellung, weiter propagirt; und der Gang und die Entwickelung des gewaltigen dreigetheilten Dramas in der Weise, wie ich ihn hier in den Umrissen zu geben versucht habe, wird wohl den meisten Lesern dieser Blätter nicht als etwas Neues erscheinen. Doch da wird mir neuerlich der Einwand gemacht, dass im Προμηθεὺς λυόμενος der dramatische Schlusspunkt, der den von seiner alten Würde herabgesetzten Halbgott mit den ewigen Mächten des Olympos wieder versöhne, eingetreten sei; — dies gehe aus einem in jüngster Zeit aufgefundenen Fragmente des λυόμενος hervor. Was ich selber über den Gang der grossartigen Trilogie niedergeschrieben, schien kaum weniger als Phantasiegebilde zu sein, wenn in der That ein solches Fragment aus Aeschylus Προμηθεὺς λυόμενος vorhanden war. Veränderungen des Aufenthalts, heterogene Arbeiten, insbesondere das Studium der deutschen

Grammatik und der Sprachphilosophie hatten mich jenen Studien nahezu entfremdet, als der Wunsch, einen näheren Aufschluss über jene Fragmente zu erlangen, mich bewog, an Herrn Nauck in Petersburg mich zu wenden; und dieser vielseitige Kenner alles dessen, was sich auf die in unmittelbaren handschriftlichen und in abgeleiteten Quellen enthaltene tragische Litteratur bezieht, hatte die Freundlichkeit, mich über jene fraglichen Fragmente zu orientiren. Auf Ihr freundliches Schreiben vom 18. November (so sagt er), das ich gestern empfing, habe ich die Ehre Ihnen mitzutheilen, dass Fragmente der Aeschyleischen Promethie, die in den letzten 12 Jahren zum Vorschein gekommen wären, mir nicht bekannt sind. Das Citat Αἰσχύλος ἐν τῷ λυομένῳ Προμηθεῖ bei Philodemus über Frömmigkeit p. 39 f. Gomperz (Leipz. Teubner 1866) ist schon in Folge des traurigen Zustandes der Papyrusrollen völlig unbrauchbar, und was wir ebenda p. 41 lesen, καὶ τὸν Προμηθέα λύεσθαί φησιν Αἰσχύλος, ὅτι τὸ λόγιον ἐμήνυσεν τὸ περὶ Θέτιθος, ὡς χρεὼν εἴη τὸν ἐξ αὐτῆς γεννηθέντα κρείττω κατασταῖναι τὸν πατρός· ὅθεν (?) καὶ θνητῷ συνοικίζουσιν αὐτὴν ἀνδρί, kann uns eben auch nicht viel helfen.

Mit dem aufrichtigsten Danke für die Freundlichkeit des Herrn Nauck, der mir in einer Zeit, wo ich von der Kenntnissnahme der neueren philologischen Litteratur abgeschlossen war, dies werthvolle Fragment mitgetheilt hat, kann ich nicht umhin, die Erklärung desselben, dass uns dies Fragment auch nicht viel helfen könne, gerade in der entgegengesetzten Weise aufzufassen. Wir wissen, wie ein trefflicher Kenner des griechischen Alterthums, wie Prof. Schömann aus Greifswald den Versuch, den Aeschyleischen Desmotes durch eine Nachdichtung zu Ende zu führen, in einer der antiken Diction sich unmittelbar anschliessenden und in jeder Beziehung nahekommenden Weise nachgekommen ist, — wir Alle sind ihm für seine Congenialität mit dem Meister der antik-klassischen Tragödie zu vollstem Danke verpflichtet, — wir wissen aber auch, dass er in seinem gelösten Prometheus den Zeus die Worte aussprechen lässt, dass er in seiner urgöttlichen Machtvollkommenheit des Prometheus nicht bedürfe, um ihn vor einem Fehl zu bewahren, — er selber, der Gott, stehe höher, als dass er durch die Ergebnisse rein menschlicher Interessen vor einem Fehlgriff bewahrt sein möge.

Aus dem vorhergenannten Fragmente aber wissen wir, dass Aeschylus dem Zeus durch Prometheus und sein Geschlecht in

der That die Warnung für das zukünftige Geschick zukommen liess. Aeschylus — so heisst es in unserer Stelle — sagt, dass Prometheus gelöst worden sei auf Grund dessen, dass er dasjenige, was auf Thetis sich bezog, enthüllt hatte, dass der von ihr geborene Sohn grösser sein müsse als der Vater. Und eben deshalb (ich weiss nicht, weshalb Herr Nauck ein Fragezeichen hinzusetzt), verheiratheten sie dieselbe einem sterblichen Manne. Es ist das ein nicht hoch genug zu schätzendes Fragment — insbesondere glaubt es der Verfasser dieser Blätter für seinen Zweck verwenden zu dürfen, — denn was er in den Jahren 59 und 60 über die Promethie gedacht hat, erhält in dem genannten Fragmente seine volle Bestätigung. Seine Bedenken gegen die Unächtheit der meisten im Desmotes enthaltenen lyrischen Partieen und seine Ansichten über die tetralogischen und trilogischen Zusammenhänge der Aeschyleischen Dramen wird er sich bei einer anderen Gelegenheit auszusprechen erlauben.